



॥ ब्रज का रास रंगमंच ॥



नेशनल पब्लिशिंग हाउस  
नयी दिल्ली-११०००२

# ब्रजका शस रंगमंच

रामनारायण अग्रवाल



# नेशनल पब्लिशिंग हाउस

(स्वत्वाधिकारी . के० एल० मनिष ऐंड मंग प्रा० लि०)

२३, दरियागज, नयी दिल्ली-११०००२

आगाए,

चौदा गन्ना, जयपुर

२४, नेताजी सुभाष मार्ग, इनाहाबाद-२

मूल्य ८०.००

स्वत्वाधिकारी के० एल० मनिष ऐंड मंग प्रा० लि० के लिए नेशनल पब्लिशिंग हाउस, २३, दरियागज, नयी दिल्ली-११०००२ द्वारा प्रकाशित / प्रथम संस्करण, १९८१ / मरस्यती प्रिंटिंग प्रेस, मौजपुर, दिल्ली-११००४३ में मुद्रित

BRAJ KA RAS RANGMANCH (Criticism) by Ramnarain Agrawal

Price : Rs 80 00

पिछले दो दशक में हमारे रंगमंच में पारम्परिक नाट्य से रिश्ता जोड़ना और सर्जनात्मक काम के लिए उससे प्रेरणा लेने और सीखने का जो रुझान बढ़ा है उसका असर हिंदी क्षेत्र के रंगकर्मियों के अलावा अनेक अध्येताओं पर भी पड़ा है। बहुत कुछ इसी कारण हिंदी-भाषी क्षेत्र के ही नहीं देश के अन्य पारम्परिक नाट्यरूपों के बारे में भी सामग्री हिंदी पत्र-पत्रिकाओं में और पुस्तकाकार प्रकाशित होने लगी है। इसमें जगदीशचन्द्र माथुर, ग्याम परमार, सुरेश अवस्थी, देवीलाल सामर, महेन्द्र भानावत के ग्रंथो-लेखों तथा भारतीय लोक कला मंडल से प्रकाशित राजस्थानी नाट्य-रूपों पर पुस्तिकाओं के अलावा रामनारायण अग्रवाल का सांगीतः एक लोक-नाट्य परम्परा और इंदुजा अवस्थी का रामलीला, परम्परा और शैलियाँ जैसे विशेष अध्ययनमूलक ग्रंथ भी शामिल हैं।

इसी तरह ब्रज-क्षेत्र के एक अन्य महत्त्वपूर्ण नाट्य-रूप रास की ओर भी अध्येताओं का ध्यान गया। अभी तक रास के बारे में शर्मनलाल अग्रवाल की १९५९ में प्रकाशित पुस्तिका ब्रज की रासलीला और प्रमुदयाल मीतल के ग्रंथों में रासलीला-संबंधी कुछ अध्यायों के अलावा कुछ छिटपुट लेख ही उपलब्ध थे। इसलिए यह खुशी की बात है कि हाल ही में संगीत नाटक अकादेमी द्वारा वसंत यामदग्नि का रासलीला तथा रासानुकरण विकास ग्रंथ प्रकाशित हुआ है और अब यह रामनारायण अग्रवाल का ब्रज का रास रंगमंच आपके सामने है। रासलीला के अध्ययन में यह बढ़ती हुई रुचि बड़ी महत्त्वपूर्ण है और हिंदी रंगमंच के विकास की एक नयी दिशा या उसकी सभावना का संकेत देती है।

संस्कृत रंगमंच के विघटन के बाद मध्य युग में भक्ति आन्दोलन के फल-स्वरूप, देश में नाट्य परम्परा का जो दूसरा चरण शुरू हुआ उसमें उभरने वाले नाट्य-रूपों में, विशेषकर हिंदी-भाषी क्षेत्र में, रासलीला कई दृष्टियों से महत्त्वपूर्ण है। एक तो इसीलिए कि कई प्रकार के परिवर्तनों और उतार-चढ़ाव के बावजूद, वह आज तक प्रभावी रूप में जीवित रहा आया है और भक्ति-भावना से आज भी सीधे जुड़े रहने के कारण उसके रूप में होने वाले परिवर्तन बहुत चुनियादी या भ्रष्ट नहीं हुए हैं। दूसरे, उसमें हमारी पारस्परिक नाट्य-दृष्टि

की कुछ ऐसी विशेषताएँ मौजूद हैं जो अपने आपमें अत्यंत कल्पनाशील, सौंदर्य-पूर्ण संप्रेषण-सक्षम तो हैं ही, हमारे आज के रगकार्य के लिए भी, विशेषकर पश्चिमी रगदृष्टि और व्यवहार के अनुकरण से छूटकर अपनी मौलिक आत्मीय नाट्यगैली के विकास के लिए, बहुत प्रासंगिक और सार्थक हैं।

नाट्य-रूप की दृष्टि से रासलीला में एक विशेष प्रकार के दैनन्दिन अनुभव और कल्पनाशीलता, प्रगीतात्मकता तथा फैंटेसी का बड़ा मनोहारी मिश्रण है जो बड़ी सहजता और खुलेपन से, नृत्य, संगीत, गायन, काव्य, गद्य सवाद, मुखाभिनय और अभिनटन के साथ-साथ देश-काल के नाट्यधर्मी कल्पनामूलक निर्वहण तथा आकर्षक वेशभूषा तथा झाकियों द्वारा कलापूर्ण दृश्यात्मकता को सजोये रहता है। साथ ही यह सतही मनोरंजनमूलक नाट्य नहीं है, बल्कि एक विशेष युग की सार्थक जीवन-दृष्टि को गहरे आवेगपूर्ण अनुभव के माध्यम से संप्रेषित करता है।

रासलीला की ये सभी विशेषताएँ हमारे आज के रगकार्य के लिए, रग-कर्मियों और दर्शकों दोनों की दृष्टि से, नया रास्ता खोल सकती हैं—रासलीला जैसी-रचनाओं की पुनरावृत्ति या उनके अनुकरण द्वारा नहीं, बल्कि उसकी दृष्टि और पद्धतियों के सर्जनात्मक अन्वेषण और प्रयोग द्वारा। इस दृष्टि से रासलीला के प्रदर्शनों के साथ-साथ, उसके प्रयोग और सिद्धांत, वर्तमान स्थिति और ऐतिहासिक परिप्रेक्ष्य—सभी से हिंदीभाषी रगजगत को अधिक से अधिक साक्षात्कार, परिचय या गहरी जानकारी होना जरूरी है। दुर्भाग्यवश, रासलीला के पूरी तरह वार्षिक नाट्य-रूप होने के कारण आधुनिक रगकर्मियों के बीच वह उपेक्षित ही रह जाता है और वे सामान्यतया उसकी ओर आकर्षित नहीं हो पाते।

इन दृष्टि से रग-संस्थाओं द्वारा रासलीला प्रदर्शनों के अधिक व्यापक आयोजनों के अलावा उसके बारे में प्रामाणिक परिचयात्मक और विश्लेषणात्मक लिखित सामग्री की भी बड़ी जरूरत है जो रासलीला के ऐतिहासिक विकास के परिचय से भी अधिक नाट्य-रूप की दृष्टि से उसकी प्रयोग-संवर्धी विशेषताओं का, उनकी सुंदरता, मनोहारिता और नाटकीयता का, विश्वसनीय विवरण-विश्लेषण प्रस्तुत कर सके।

श्री रामनारायण अग्रवाल का प्रस्तुत ग्रंथ इस जरूरत को पूरा करने की दिशा में एक मराहनीय और महत्वपूर्ण प्रयास है। रामनारायण जी को अपनी जन्मभूमि मथुरा में शुरू से ही ब्रज के नाट्यों का सत्कार मिला है। वे स्वयं उनमें कई रूपों में सक्रिय हिस्सा लेते रहे हैं, और उन्होंने अनेक कलाकारों के साथ निजी-सम्पर्क तथा परिश्रमपूर्वक अध्ययन-मनन के द्वारा अपनी जानकारी को पुष्ट और संवर्धित किया है। यह उनके पहले ग्रंथ सांगीत : एक लोक-नाट्य

परम्परा से भी जाहिर है जो ब्रज क्षेत्र के ही एक अन्य अनोखे, सर्वथा गेय नाट्यरूप स्वाग, सागीत, नौटकी, भगत का अकेला प्रामाणिक और विस्तृत अध्ययन है। इस प्रकार रासलीला के विकास और वर्तमान स्वरूप को ब्रज के नाट्यो की व्यापक परम्परा के परिप्रेक्ष्य में देख सकना उनके लिए सहज ही संभव हो सका है।

रासलीला-जैसे धार्मिक नाट्य के अनुशीलन या अध्ययन में किसी धार्मिक प्रेरणा की प्रमुखता और स्वयं अध्येता के किसी सकुचित धर्म-भावना से अनुशासित रहने की सदा ही आशंका रहती है। ऐसी स्थिति में अनेकानेक धार्मिक मान्यताओं, अलौकिक घटनाओं, किंवदंतियों के अरण्य में से कोई विश्वसनीय तथात्मक विवरण, उनका तटस्थ विश्लेषण प्रस्तुत कर पाना और उनमें बदलाव के वस्तुनिष्ठ आधारभूत सूत्र देख पाना अक्सर मुश्किल हो जाता है। एक ब्रज-वासी, मथुरावासी कृष्णभक्त होने के बावजूद, रामनारायण जी ने यथासंभव पूर्वग्रहमुक्त होकर और तर्कसंगत दृष्टि से अपने तथ्यों और निष्कर्षों को प्रस्तुत किया है और रासलीला से जुड़े हुए अनेक कृष्ण-भक्तिमूलक सम्प्रदायों की परिधि के भीतर अपने आप को बंद नहीं होने दिया है, जैसा इस कथन से भी जाहिर होता है

‘वास्तव में रास रगमच ब्रज के किसी एक व्यक्ति विशेष या एक सम्प्रदाय विशेष की देन नहीं कहा जा सकता, यह साम्प्रदायिकता की परिधि से ऊपर ब्रज-भक्ति-आन्दोलन की समवेत रागात्मक और कलात्मक उपलब्धि थी, जिसे सभी सम्प्रदायों, आचार्यों और भक्त कवियों ने कुछ-न-कुछ दिया और उसके विकास से वे स्वयं भी विकसित हुए।’ (पृ० ६६)

यह दृष्टि अन्य अनेक स्थलों पर भी दिखाई पड़ती है जो उनके निष्कर्षों को अपेक्षाकृत अधिक विश्वसनीय बनाती है।

मगर इस ग्रंथ की मुख्य उपलब्धि है इसमें एक आकर्षक नाट्य के रूप में रासलीला की विशेषताओं का उद्घाटन और उसके मचीय पक्ष पर प्रमुख तथा विशेष बल। ग्रंथ दो खंडों में विभाजित है। पहला खंड छोटा है जिसमें रास की प्रागैतिहासिक पौराणिक, ऐतिहासिक तथा दार्शनिक पृष्ठभूमि के साथ-साथ, उसकी नृत्य परम्परा का तथा रासक परम्पराओं और उनके बीच परस्पर सवध का विवेचन है। आंकार में बड़ा, मुख्य और रगकर्म की दृष्टि से अधिक महत्त्वपूर्ण दूसरा खंड ही है, जिसमें रास के विभिन्न नाट्य-विषयक पक्षों को प्रस्तुत किया गया है। इस खंड के विवेचन में विभिन्न प्रसंगों में उठने वाले प्रश्नों के उत्तर भी लेखक ने रगमचीय दृष्टि से खोजने की कोशिश की है। एक जगह वे कहते हैं—“इस प्रकार रास की लीला नाट्य की यह विशेषता है कि यहाँ

रास के सचालक लेखक के अनुगामी बनकर उनकी रचना के प्रदर्शनकर्ता बनकर नहीं, बरन् आरंभ से ही मंच के प्रति आस्थावान रहकर चले और मंच की आवश्यकतानुसार उन्होंने कवियों की लीलाओं तथा लीला के स्फुट पदों में लीला-नाटक की सामग्री का अपने विवेक से स्वयं चयन किया।”

(पृ० १६६-६७)

एक अन्य स्थान पर श्री प्रभुदयाल मीतल के एक कथन के संबंध में उनकी टिप्पणी है : “मीतल जी ने वास्तव में साहित्य की कसौटी पर कसकर यह मत व्यक्त किया है, परंतु उक्त लीलाओं के लिए यह कसौटी ठीक नहीं है। ये लीलाएं श्रव्य-काव्य नहीं दृश्य-काव्य हैं। यही कारण है कि उनके सवादों का प्रवाह तथा इनका वाक्छल और छद्म, नाटकीय स्थिति के विकास का महत्त्वपूर्ण माध्यम बनकर मंच पर प्रभावी चरम सीमा का निर्माण करते हैं। मीतल जी ने इन लीलाओं का पद्यांश पढ़कर ही उन्हें इतिवृत्तात्मक कहा है, परंतु जब रास के (गद्य) सवादों के साथ जुड़कर ये लीलाएं रास में मंचित होती हैं तो कोई भी उन्हें इतिवृत्तात्मक नहीं कह सकता। उस समय बीच-बीच में गाये जाने वाले ये छोटे-छोटे पद्यांश नाटक की शिथिलता से रक्षा करने की अपूर्व क्षमता प्रदर्शित करते हैं।” (पृ० २२३-२४)।

यह प्रसन्नता की बात है कि ग्रंथ में प्रायः सभी जगह रामनारायण जी अपने विषय में यह नाट्य-दृष्टि बनाये रख सके हैं जिसके कारण यह रगकर्मियों के लिए विशेष रूप से उपयोगी बन सका है और हिंदी में पारम्परिक नाट्यों के अध्ययन में एक मूल्यवान कड़ी जोड़ता है। दूसरे खंड की सारी सामग्री, विशेषकर रास का मंचीय स्वरूप, रास का नृत्य-संगीत, रासमंच और अभिनय, रास का रगमंच, मंचीय उपकरण और दृश्य-विधान आदि अध्याय इस अनोखे नाट्य-रूप के प्रयोग पक्ष की कुछ बुनियादी बातों की विस्तृत जानकारी देते हैं। इसके अतिरिक्त रास के विपुल लीला साहित्य का रगमंचीय सार्थकता की दृष्टि से विवेचन, प्रमुख रासधारियों और रासमंडलियों का परिचय, रास का साहित्य तथा अन्य ललित कलाओं पर प्रभाव तथा रास रगमंच की वर्तमान समस्याओं की चर्चा के द्वारा लेखक ने ग्रंथ को आज के रंगकर्मी के लिए अधिकाधिक उपयोगी बनाने की पूरी कोशिश की है।

यह सच है कि रामनारायण जी के बुनियादी सस्कार साहित्यिक ही अधिक हैं और समकालीन रगकर्म से उनका संबंध बहुत सक्रिय नहीं है। इस कारण तमाम सजगता के बावजूद कई बार उनका मन साहित्यिक पक्षों में सहज ही रमता है। जैसे, दूसरे खंड के ‘रास का लीला साहित्य’ अध्याय में रास में काम में आनेवाले लीलानाटकों तथा काव्यादि का विवेचन करने के बाद ‘रासमंच और अभिनय’ अध्याय में वे फिर अनेक लीलाओं के विस्तृत विवरण में उलझ

जाते हैं। या कि लीला नाटको का विश्लेषण भी वे कार्य-व्यापार के आधार पर करने की बजाय प्रायः साहित्यिक रचना के रूप में ही अधिक करते हैं।

इसी तरह रास रंगमंच में संगीत, नृत्य की नाट्यमूलक उपयुक्तता या सार्थकता की, अथवा अभिनय के रूप, शैली और उसके विभिन्न पक्षों की, या कि प्रदर्शन में विभिन्न रूढ़ियों, व्यवहारों, युक्तियों की नाटकीय सार्थकता या उनके प्रभाव की, और भी सूक्ष्मता से चर्चा हो सकती थी। यह भी संभव है और शायद आवश्यक भी कि रास के नाट्य-रूप की और उसके विशेष व्यवहारों की देश के अन्य मिलते-जुलते अथवा भिन्न प्रकार से विकसित, पारंपरिक नाट्यों के साथ मिलाकर एक समग्र सदर्भ में जाच-पड़ताल की जाय।

इसी तरह रामनारायण जी की स्थापना कि रास के संगीत में शास्त्रीय संगीत की राग पद्धति के साथ-साथ लोक संगीत का समावेश उसकी कलात्मकता में गिरावट की दिशा-सूचक है एक प्रकार अति-शुद्धतावादी दृष्टिकोण को प्रकट करती है, रास के नृत्य और कथक नृत्य के संबन्ध में उनकी धारणा किसी हद तक विवादास्पद है। ये तथा ऐसी कई अन्य मान्यताएँ सरलीकरण से बचकर अधिक सूक्ष्म विवेचन तथा संगीत-नृत्य आदि कलाओं के अपने अलग इतिहास के परिप्रेक्ष्य में देखे जाने की अपेक्षा रखती हैं।

मगर इन बातों के बावजूद, इसमें कोई संदेह नहीं कि रामनारायण जी का विवेचन अपने आप में बहुत सुलझा हुआ और उपयोगी है जो रास रंगमंच तथा हमारे सारे पारंपरिक नाट्यों के बारे में हमारी जानकारी को समृद्ध करता और आगे ले जाता है। साथ ही वह और भी सूक्ष्म तथा व्यापक अध्ययन के लिए आगे रास्ता खोलता है। मेरी राय में रासलीला में हिंदीभाषी रंगसृष्टि के लिए, मौलिक हिंदी नाट्यरूप के अन्वेषण के लिए, बहुत उत्तेजक संभावनाएँ मौजूद हैं जिनकी ओर अभी तक हमारा बहुत कम ध्यान गया है। इस ग्रंथ की प्रेरणा से अगर हिंदीभाषी रंगकर्मियों की रुचि रासलीला नाट्य की ओर थोड़ी बहुत भी बढ़ सकी तो यह हिंदी रंगमंच के लिए बड़ी सार्थक दिशा साबित हो सकती है।

मुझे आशा है कि इस ग्रंथ का रंगमंचीय अध्ययन के क्षेत्र में ही नहीं, सामान्य पर जिज्ञासावान रंगकर्मियों के बीच भी हार्दिक स्वागत होगा तथा इसका साफ-सुथरा विवेचन और भी अध्येताओं और स्वयं रचनाकारों को रास रंगमंच में अधिक सक्रिय और गहरी दिलचस्पी के लिए उकसायेगा।

## ॥ आत्म-निवेदन ॥

नाटको की भूमि भारत में प्रागैतिहासिक काल में जो नृत्य व नाट्य परंपराएं प्रसिद्ध और लोकप्रिय थीं उनमें रास का विशिष्ट स्थान है। आभीरो के लोक-नृत्य हल्लीश या हल्लीसक नृत्य से नटनागर कृष्ण द्वारा रास का उदय हुआ और तब से आज तक विभिन्न कालों में विभिन्न रूपों में यह परंपरा निरंतर जीवित व जाग्रत रही है यह इसकी सबसे बड़ी विशेषता है। इसका एक प्रमुख कारण कदाचित् इसका सदा ही लोक-मानस से जुड़ा रहना रहा है। लक्षण ग्रंथों से पता चलता है कि विभिन्न कालों में रास विभिन्न रूप धारण करता रहा है। प्रस्तुत ग्रंथ में हमने इस परंपरा में इन्हीं विभिन्न विखरे हुए सूत्रों को जोड़कर रास के उदय और विकास का एक विहंगावलोकन करने और वर्तमान रास के नाटकीय रूप का अध्ययन करने का प्रयत्न इस ग्रंथ में करने की चेष्टा की है।

रास का वर्तमान ढांचा मध्यकालीन है। भक्ति आंदोलन को प्राणवान बनाने के लिए भक्ताचार्यों तथा तत्कालीन कलाकारों के संयुक्त प्रयास से इसका वर्तमान स्वरूप खड़ा हुआ था। इस प्रकार १६वीं शताब्दी से भारतीय स्वतंत्रता के आगमन तक रास भारत में भक्तिरस से परिपूर्ण ब्रजभाषा का खुला मंच रहा है जो भक्त-समाज, वैष्णव मंदिरों, राजदरबारों जैसे विशेष वर्ग को अलौकिक आनंद प्रदान करने का माध्यम था। वृन्दावन के अनेक देशी रजवाड़ों के मंदिरों के खुले मंच या प्रांगणों में तब प्रतिदिन रास होते थे तथा भावुक ब्रजयात्री यहां आकर राधा-कृष्ण के नूपुरों की मधुर ध्वनि को सुनकर अपना जीवन सार्थक मानते थे। उस समय रियासतों के इन मंदिरों से कई रास मंडलियों का संरक्षण होता था। भक्तों के निमंत्रण पर ब्रज से बाहर जाकर भी रासधारी अपनी कला का प्रदर्शन करते थे।

स्वतंत्रता के बाद देशी राज्यों के उठ जाने से वृन्दावन के मंदिरों की आय के साधन सीमित रह गये और रासधारियों को मंदिरों से मिलने वाली वृत्ति समाप्त हो गई। महंगाई भी इस बीच निरंतर बढ़ी। फल यह हुआ कि रासधारियों ने भक्त समाज के बाहर भी जनसाधारण में आय के स्रोत खोजना

प्रारंभ किया। स्वामी हरिगोविन्द जी ने सर्वप्रथम जनरुचि को रास की ओर आकर्षित करने के लिए विशाल मंच बनाकर रास को आगे-पीछे पदों से सजाया, बीच में सिंहासन के आगे रंग-विरंगी कुजे लटकायी तथा रास के मार्मिक प्रसंगों को उभारने के लिए बीच-बीच में झाकी बनाना प्रारंभ किया। इस परंपरा को धीरे-धीरे बड़ी-बड़ी मंडलियों ने भी अपना लिया क्योंकि इससे रास का बाह्यकर्षण बढ़ा है। जहां पहले रसिक भक्त ही रास के दर्शक होते थे वहां अब रास में हजारों की भीड़ जमा हो जाती है। स्त्री समाज तथा उन व्यापारी भक्तों का अब रास दर्शकों में प्राधान्य हो गया है जिनकी सवृद्धि वर्तमान काल में अधिकाधिक बढ़ी है। इस प्रकार रास का यह मंच आज अपना सात्विक अनौपचारिक खुला मचीय स्वरूप छोड़कर अधिक औपचारिक और राजसी होता जा रहा है तथा पदों के भार से दबकर पारसी मंच की नकल बनता जा रहा है। दर्शकों की न्यौछावर (चढ़ावा) ही आज रासधारियों की आय का प्रमुख साधन बन गई है। स्वतंत्रता के बाद रास में जहां कलात्मकता का ह्रास हुआ है वहां ऊपरी चमक-दमक बहुत बढ़ी है।

हाल ही में हमारे मित्र डा० नार्विन हाइन, राजकीय संग्रहालय की एक विचार गोष्ठी में अमरीका से पधारें थे। सन् १९५१-५२ में वे पहले भी ब्रज रंगमंच के पारंपरिक रूपों के अध्ययन हेतु भारत पधारें थे और तब रास पर भी इन्होंने शोध कार्य किया था। इनका प्रसिद्ध ग्रंथ 'दि मिरेकिल प्लेज आफ मथुरा' अंग्रेजी में इस विषय का अनुपम ग्रंथ है। इस बार जब श्री हाइन ने जन्म-भूमि पर रास देखा तो वे आश्चर्यचकित रह गये। वे हमसे पूछने लगे, "क्या यह रास का नवीन विकास है। रास तो अब पारसी स्टेज का ड्रामा-सा लग रहा है। ब्रजभाषा का मीठापन भी अब इन माइकों में दब-सा गया है। हमने पहले जो रास देखे थे अब यह वह नहीं रहा।"

यहां यह सब लिखने का तात्पर्य केवल यही है कि रास अपनी कृष्ण काल से आज तक की लंबी दीर्घजीवी परंपरा में अब तक अनेक प्रयोगों के मध्य से विकास और ह्रास की न जाने कितनी मजिल पार कर चुका है, जिसका सही-लेखा-जोखा कठिन काम है। यह ग्रंथ इसी दिशा में एक प्रयत्न मात्र है।

हमने इसी दृष्टि से अत्यंत संक्षेप में पुराण-ग्रंथों तथा लक्षण-ग्रंथों के आधार पर रास के उदय और विकास का विवरण प्रस्तुत करने की चेष्टा की है। अनावश्यक विस्तार को बचाने के लिए हमने उन अनेक ग्रंथों और विवरणों के साथ-साथ आधुनिक विद्वानों के ऐसे उल्लेखों को भी इस ग्रंथ में उद्धृत नहीं किया है जिनसे हमारे उक्त उद्देश्य की पूर्ति में सहायता नहीं मिल रही थी। आशा है इसे हमारी धृष्टता नहीं समझा जायेगा। हमने साहित्य में उपलब्ध रास के नृत्यपरक सहस्रों पदों या उन कृष्ण लीलाओं का उल्लेख और



रामलीलाओं के काव्यगत सौन्दर्य आदि पर भी साहित्यिक दृष्टिकोण से विचार नहीं किया। ब्रज साहित्य में कृष्ण लीलाओं की भरमार है। उदाहरण के लिए, लीलाओं के नाम से ध्रुवदास जी ने ४२, वशी अलि जी ने २४ तथा नागरीदाम जी ने (श्याम सगाई, राजवैद्य, दान लीला आदि), वृन्दावन देव जी ने (दान लीला आदि), नारायण स्वामी जी, रंगीलाल जी जैसे अनेक कवियों ने विस्तार में अनेक कृष्णलीलाएँ रची हैं। ललित किशोरी जी की 'रस-कलिका' तो कृष्ण-लीलाओं का ही वृहत् ग्रंथ है, परन्तु इस विपुल कृष्ण लीला साहित्य की विवेचना भी हमने इस ग्रंथ में नहीं की है। ग्रंथ में केवल हमने उन्हीं लीलाओं को महत्त्व दिया है जो वास्तव में रासमंच द्वारा सर्वमान्य हैं। आजकल के रासधारियों द्वारा रचित वे लीलाएँ भी इस ग्रंथ में चर्चित नहीं हुई हैं जो केवल उन्हीं की मंडली में प्रयोगावस्था में हैं।

रासमंच पर समय-समय पर कुछ मंडलियाँ सदा नवीन प्रयोग करती रही हैं। उदाहरण के लिए अपने समय में राधा कुड के गिरिवर नदन रासधारी ने पुराणकालीन भक्तों ध्रुव, प्रह्लाद, आदि की पच्चीसों लीलाएँ स्वयं रची थीं, जिन्हें मथुरा के घासीराम बुकसेलर ने छापा था। ये सब लीलाएँ गिरिवर-नदन की मंडली बड़े रस से करती थी, परन्तु उन लीलाओं की समाप्ति उन्हीं की मंडली के साथ हो गई, रासधारियों ने उन्हें नहीं अपनाया। आज भी कुछ ऐसी मंडलियाँ विद्यमान हैं जो 'भक्तमाल' में वर्णित भक्तों की लीलाएँ करती हैं जैसे नरसी भगत, दयावाई सहजोवाई आदि। गौडीय प्रभाव से स्वामी रामस्वरूप जी ने भी 'भक्तमाल' की लीलाओं के साथ 'काकमाल' जैसी लीलाएँ करना प्रारंभ किया है, परन्तु रासमंच पर ऐसे अस्थायी प्रयोग सदा होते रहे हैं जो किसी एक या दो मंडली या मंडलियों तक ही सीमित रहते हैं अतः हमने इन प्रयोगों की चर्चा करके ग्रंथ के अनावश्यक विस्तार को बचाया है।

ब्रज कला केन्द्र के अतर्गत जब हमने स्वयं 'ब्रज लीला मंच' के नाम से रास मंडली स्थापित की थी तब सूर और वल्लभ पंचशती के उपलक्ष्य में हमने स्वयं महाप्रभु वल्लभाचार्य और सूरदास जी की जीवनी पर कुछ लीलाएँ लिखी थी, जो बड़ी सफलता से मंचित हुईं। उसी समय सूर के पदों को आधार मान कर सूर के काव्य में अपनी तुकबंदी जोड़कर हमने 'कुरुक्षेत्र में श्याम-श्यामा मिलन लीला' भी लिखी थी जिसकी बड़ी धूम रही। हमारे ब्रजभाषा खड्ककाव्य 'कवरी' के आधार पर स्वामी फतेहराम रासधारी ने 'कुब्जा लीला' करना भी प्रारंभ किया है जिसे वे तीन दिन में पूरी करते हैं। इसके बाद स्वामी मोहनलाल वल्लभलाल जी ने ४० दिन की 'महाप्रभु वल्लभाचार्य लीला' तैयार की तथा स्वामी रामस्वरूप जी तथा स्वामी हरिगोविन्द जी ने हमारी लिखी 'कुरुक्षेत्र में श्याम-श्यामा मिलन लीला' तथा वल्लभ लीला व सूरदास लीलाएँ स्थायी रूप

ने करना प्रारम्भ कर दिया है। परन्तु हमने इन लीलाओं पर भी इस ग्रंथ में विस्तार से विचार नहीं किया क्योंकि वे लीलाएँ भी अभी कुछ विशेष मंडलियों तक ही सीमित हैं। इसी प्रकार हित हरिवंशाचार्य की पंचशती के अवसर पर उनकी जीवनी पर लीलाएँ तथा प्रियाशरण जी अग्रवाल का 'हित हरिवंश चरित नाटक' भी वृन्दावन में धूम से हुआ था। यह सब सीमित प्रयास हैं। इन्हें अभी रासमंच का सर्वांगीण समर्थन प्राप्त नहीं है। इसका कारण यही है कि १६वीं शताब्दी के महात्माओं ने रासमंच को केवल कृष्ण की ब्रजलीलाओं के मंच के रूप में पुनर्गठित किया था और जनमानस में रास का वही रूप सर्वग्राह्य है।

इसी प्रकार रास के प्रारम्भ में जो 'नित्यरास' होता है उसमें नाचे जाने वाले नृत्य 'नृत्त' है या 'नृत्य' यह भी एक विवादास्पद प्रसंग है। कुछ विद्वान् उन्हें नृत्य मानते हैं और कुछ नृत्त, परन्तु रासधारी समाज 'नृत्य' शब्द से ही परिचित है अतः हमने भी इस ग्रंथ में 'नृत्त' शब्द का प्रयोग रास-नृत्यों के लिए नहीं किया है। हमारा निवेदन है कि बिना शास्त्रीय ज्ञान के केवल परंपरा पर ही जीवित रहने वाला नृत्य भी कालान्तर में नृत्त बन सकता है, और यदि किसी कुशल नृत्यकार के हाथ में कोई नृत्त पड़ जाये तो वह उसे ही अपनी प्रतिभा से नृत्य बना सकता है। १६वीं शताब्दी में रास के वर्तमान नृत्यों का स्वरूप वल्लभ नामक जिस कलाकार ने खड़ा किया था वह अपने युग का बहुत प्रसिद्ध नृत्यकार था और उसने रास में जिस परंपरा का समायोजन किया था उसे तब नृत्य ही कहा गया था, अतः हमने भी रास के नृत्यों को नृत्य ही कहा है, परन्तु उन्हें यदि कोई नृत्त कहना चाहे तो हमें उसमें भी कोई आपत्ति नहीं है।

इसी प्रकार कुछ महानुभाव रास की नृत्य मुद्राओं में नाट्यशास्त्र की मुद्राओं को खोज कर उसके आधार पर उन मुद्राओं का नामकरण और विवेचन करने की चेष्टा करते हैं। नाट्यशास्त्र में नृत्य की मुद्राओं का जो विस्तृत कथन है उन मुद्राओं को तो रास ही क्या भारत के किसी भी परंपरागत नृत्य में खोजा जा सकता है। अतः हमने रास के नृत्यों की मुद्राओं को नाट्यशास्त्र में खोजने का प्रयत्न न करके केवल रासधारियों की उन्हीं मुद्राओं के नाम ग्रंथ में उद्धृत किये हैं जिनके नाम वे जानते हैं या जो उन्होंने बतलाये हैं। इसी प्रकार प्राचीन हल्लीसक परंपरा और रास के प्राचीन विवरणों के आधार पर हमने हल्लीसक और रास का अंतर भी अपनी बुद्धि के अनुसार निरूपित करने की चेष्टा की है। हम इस कार्य में कहा तक सफल हुए हैं यह विचारना-विद्वानों का ही कार्य है।

प्राचीन परंपरा के सामान्य ऐतिहासिक परिचय के साथ हमने रास के वर्तमान स्वरूप का विस्तृत विवरण तथा नाटकीय अध्ययन इस ग्रंथ में प्रस्तुत

किया है जो पंद्रहवीं-सोलहवीं शताब्दी की एक महत्त्वपूर्ण कलात्मक थाती है। वर्तमान रासमंच लीलापुरोत्तम श्रीकृष्ण की माधुर्यमयी ब्रज लीलाओं का और ब्रजभाषा का एकमात्र मंच है, जो पूरे देश की आस्था और आकर्षण का केन्द्र रहा है। साथ ही यह विदेशी दर्शकों के भी आकर्षण का भाजन रहा है। विगत शताब्दी के ऐसे कुछ साक्ष्य उपलब्ध हैं जब विदेशी दर्शकों को राजदरबारों के माध्यम से रास के दर्शक बनने का अवसर मिला था।

जेम्स टाट ने इन्दौर नरेश के यहाँ रास का प्रदर्शन देखा था जिनका वर्णन उन्होंने अपने ग्रंथ 'द एनल्स ऐंड ऐंटिक्विटीज़ ऑफ़ राजस्थान' में, जो सन् १८२६ में प्रकाशित हुआ था, किया है। वे लिखते हैं—

“उन पात्रों के जो कृष्ण तथा उनके सखा और सखियों का अभिनय करते हैं भावगीत अत्यंत प्रभावपूर्ण होते हैं, उनके कथोपकथन अत्यंत हृदयस्पर्शी हैं। मथुरा वृंदावन के चौबे (ब्राह्मणों से अभिप्राय है) संगीत विद्या में पारंगत हैं। इन गायक अभिनेताओं की कर्णाद्रि स्वरलहरियों में जब भक्त हृदयों का आनन्द-रस सम्मिलित हो जाता है, तो मुरली के स्वर में यह राग अत्यंत आह्लादकारी प्रतीत होते हैं।”

अपने स्वयं देखे रास प्रदर्शन का विवरण देते हुए टाट आगे लिखते हैं—

“रासधारियों का संगीत और नृत्य दोनों साधारण कलाकारों में उत्कृष्ट थे। उनके हाव-भाव आकर्षक थे और उनका स्वर स्वाभाविकता का अतिक्रमण नहीं करता था। उनका परिधान रुचिपूर्ण और समुचित था। विशेष रूप से कन्हैया जिनके सिर पर सूर्यकांत मणि थी, गले में रत्नों की माला थी, अत्यंत भव्य लग रहे थे। समस्त वस्त्र जो कन्हैया और अन्य पात्र पहने थे, महाराजा के भंडार से प्रदत्त थे। नृत्य के उपरांत कृष्ण की प्रमुखतम लीलाओं का प्रदर्शन हुआ और यह प्रदर्शन इतना सफल और सयत्त हुआ कि इतने छोटे बालकों में वैसी कला आश्चर्य की वस्तु जान पड़ी। रासधारियों के साथ जितने वादक लीर बालक थे—सभी ब्राह्मण थे और यह अत्यंत आनंद का विषय था कि रास समाप्त होने के उपरांत उनमें से प्रत्येक राजा के सम्मुख विनत होने के स्थान पर एक-एक करके महाराज के सामने आया और अपने छोटे-छोटे हाथ उठाकर राजा को आशीर्वाद देने लगा। महाराज आशीर्वाद ग्रहण करने के लिए उनके सम्मुख विनत हुए।”

माधवी जी सिंधिया भी रास के बड़े भक्त थे। उनके यहाँ ब्रिटिश रेजीडेंट के प्रधान अगारक्षक टामस ड्रूएर ब्रोडन ने सन् १८०६ में जन्माष्टमी पर रास का प्रदर्शन देखा था, जिसका वर्णन उनके बनाये एक सुंदर रास प्रदर्शन के चित्र के साथ 'लैटर्स रिटिन इन ए मरहठा कम्प ड्यूटिंग दि इयर १८०६' में मिलता है। रासोत्सव का वर्णन करते हुए वे लिखते हैं—

“जिस शामयाने में हमें बैठाया गया था, वह १५० फुट लंबा था, सामने दो फुट ऊंचा मंच था, इसकी शिविकायें और स्तंभ भली प्रकार चित्र वेष्टित थे, इसे सिंहासन कहते हैं। इसके मध्य में फूलडोल था। फूलडोल में पुष्पहीरक रत्न और बहुमूल्य मणियाँ सुसज्जित थीं। पुष्पगुच्छ, फूलमालायें, फूलडोल में विहसते हुए बालगोविन्द को झुला रही थी।”

रासधारियों के कला प्रदर्शन के संबंध में उनका कथन है कि—

“एक या दो नृत्य के उपरांत रासधारी जो सामने की ओर एक ऊंचे मंच पर बैठे थे और जिनके चारों ओर चोबदारों, चौरीवर्दारों तथा अन्य सेवकों का समूह था, आगे-आगे उनमें जो तरुण किशोर था वह कन्हैया के रूप में था। कन्हैया, कृष्ण का व्रज का और बाललीला का नाम है। सबसे छोटा किशोर कन्हैया की प्रेयसी राधिका बना था। रास बले (समूह नृत्य) के सामने हुआ, उसमें प्रेम-भावना और चांचल्य का प्रादुर्भाव था, किन्तु सब कुछ रोचक और दिव्य था। गोपियों के साथ गोकुल की बालाओं के साथ, व्रजभाषा में (जो व्रज प्रांत में बोली जाती है) गायन हुआ।”

प्रसिद्ध अंग्रेज विद्वान ग्राउस ने जो मथुरा के जिलाधिकारी भी रहे थे अपने ग्रंथ ‘मथुरा एंड डिस्ट्रिक्ट मेमोयर’ में (जो सन् १८७४ में छपा था) रास का वर्णन किया है। वे लिखते हैं कि—

“रास एक अलिखित धार्मिक रूपक है, जिसमें कृष्ण के जीवन की प्रमुख घटना अभिनीत होती है। यह मध्यकालीन योरूप के ‘मिरेकिल प्लेज’ के समान है। प्रत्येक रास एक घंटा या उससे अधिक समय में समाप्त होता है। प्रत्येक दृश्य अपने मौलिक रूप में, मौलिक स्थल पर प्रदर्शित होता है। जिस दृश्य को बड़े सौभाग्य से मैं देख सका वह विवाह का दृश्य था जो संकेत (बरसाने के निकट का एक स्थल) में प्रदर्शित हुआ था। रंगमंच के स्थान पर एक बाटिका थी, पृष्ठभूमि में एक लाल पत्थर का मंदिर था, ऊपर पूर्णिमा का चंद्रमा था, सामने से अनेक दीप-रश्मियों का प्रकाश पात्रों के मुख पर बिखर कर एक अपूर्व दीप्ति फैला रहा था। दृश्य अत्यंत मनोहारी था और प्रेम की लीला से भी किसी प्रकार के अविचार का आभास नहीं था।”

उक्त विवरण से स्पष्ट होता है कि ग्राउस ने व्रज की वनयात्रा के अवसर पर संकेत वन में राधा-कृष्ण के विवाह की लीला देखी थी जो आज भी यात्रा के समय इसी स्थल पर होती है।

इस प्रकार रास हमारा एक ऐसा पारिवारिक मंच है जिसे देश के बाहर भी पहचाना जाता रहा है और विदेशी दर्शक तक इसकी प्राचीनता तथा कला से प्रभावित होते रहे हैं। रास के नृत्यों ने विदेशियों को यहां तक प्रभावित किया और वे स्वयं कन्हैया को नचाने में रुचि लेते रहे हैं। प्रसिद्ध भारतीय

नृत्यकार उदयशंकर विदेश में चित्रकला सीखने गये थे यह एक सर्वविदित तथ्य है, परन्तु उनका उभरता हुआ व्यक्तित्व एक विदेशी नृत्यागना पावलोना को इतना भा गया कि वह उन्हें कृष्ण बनाकर नचाने के लिए अपने साथ ले गई, जिसके कारण उनका जीवनक्रम ही बदल गया और उदयशंकर स्वयं चित्रकार के स्थान पर एक विश्वविख्यात नृत्यकार बन गये, यह रास का ही प्रभाव था।

रास सदा में विदेशी विद्वानों को आकर्षित करता रहा है। जैसा हम कह चुके हैं सन् १९५१-५२ में अमरीकी विद्वान डॉ० नार्विन हाइन भारत पधारें थे। उनका ग्रन्थ 'दि मिरेकिल प्लेज ऑफ मथुरा' स्वयं अपने विषय का अंग्रेजी साहित्य में एकमात्र शोध ग्रन्थ है जिसमें रास की ऐतिहासिक परंपरा और मंचीय स्वरूप पर उन्होंने विस्तार में प्रकाश डाला है।

भारत में कदाचित् रास जितना प्राचीन, दीर्घजीवी, दार्शनिक पृष्ठभूमि के उच्चतम धरातल पर प्रतिष्ठित तथा भक्तिरसामृत के अमर गायक की वाणी (जैसे सूरदास, नंददास, मीरा, तुलसी हितहरिवंश, हरिदास, व्यास, देव, रत्नाकर से लेकर भारतेन्दु और उनके परवर्ती साहित्यकारों से आज तक के प्रतिनिधि ब्रज काव्य से अलंकृत और अभिमंडित है वैसा दूसरा कहीं कोई मंच शायद नहीं है। रास के मधुर गायन और कोमल-कांत पदावली की सराहना उन विदेशी दर्शकों ने भी मुक्त कंठ से की है, जिनके लिए कदाचित् रास के ब्रजभाषा में निबद्ध संगीत को समझना कठिन था। रास में नृत्य, संगीत के साथ अभिनय का जैसा सामंजस्य है वह भी अपने-आप में अपूर्व है। यह विशेषता जहां इसे एक ओर प्राचीन संस्कृत कालीन नाटक से जोड़ती है वहां दूसरी ओर इसमें आज के लोक-जीवन की मोहक गंध भी विद्यमान है।

खेद है कि रास के ऐसे महत्त्वशाली मंच के इतिहास के अध्ययन या उसके नाट्यरूप की विवेचना का कोई ठोस प्रयत्न अब तक नहीं हो पाया था। हमने कई वर्षों पूर्व सेठ गोविंददास जी के सहयोग से 'रासलीला एक परिचय' ग्रन्थ अवश्य तैयार किया था जिसे एस० वाद एंड कंपनी, दिल्ली ने छपा था, कुछ विद्वानों के स्फुट लेख भी समय-समय पर रास पर छपे, परन्तु यह सब परिचयात्मक प्रारंभिक प्रयत्न मात्र थे। रास पर शोधपरक दृष्टि से एक ग्रन्थ की आवश्यकता बहुत समय से अनुभव की जा रही थी। ब्रज कला केन्द्र ने अपने हाथरस अधिवेशन के समय सन् १९६४ में जो रास संगोष्ठी की थी, उसमें भी रास पर विधिवत शोध कार्य की आवश्यकता का अनुभव किया था। मुझे हर्ष है कि इस दिशा में कुछ प्रयास करने का सौभाग्य मुझे प्राप्त हुआ है।

रासमंच से मेरा वचन में ही निकट संपर्क रहा है। अभिनय में रुचि होने के कारण वचन में ही मेरा संपर्क प्रसिद्ध रासधारी स्वर्गीय लछमन स्वामी से हो गया था। वे भक्तों के निमंत्रण पर प्रतिवर्ष रासमंडली के साथ मथुरा

पधारते थे और यहा २-३ मास निवास करते थे । उन दिनो स्वामी हरिगोविंद जी भी उन्ही के साथ साझीदार थे । रास के खाली समय मे प्राय लछमन जी से इस मंच की परंपरा और स्वरूप पर जब चर्चा होती थी तब रास के प्राचीन संस्मरण वे बड़े गद्गद भाव से सुनाया करते थे । वे भावुक इतने थे कि पुरानी चर्चा चलते ही उनकी आखो से टपटप आसू टपकने लगते थे और गला रुध जाता था । वे दुपट्टे से आसू पोछते जाते थे और बड़े रस से रास सबधी वर्णना किया करते थे । बाद मे सन् १९५३ से सन् १९७० तक आकाशवाणी, दिल्ली के ब्रजभाषा कार्यक्रमो से सबद्ध रहने के कारण रास के अनेक कलाकरो से संपर्क बहुत गहरे हो गये । फल यह हुआ कि जब सेठ गोविंददास जी ने एक ब्रजयात्रा के आयोजन की योजना बनाई तो मैने उन्हे ब्रजयात्रा के साथ एक रासमंडली भी गठित करने का सुझाव दिया जो ब्रजयात्रा के साथ-साथ रास-लीला करने वाली थी । सेठ जी ने यह प्रस्ताव स्वीकार कर लिया और मेरे परामर्श से स्वर्गीय लाडिलीशरण रासधारी को इस लीला का प्रशिक्षक नियुक्त कर दिया और चमेलीदेवी खडेलवाल कालिज मे श्रीमती रत्नप्रभा खडेलवाल की देखरेख मे रास का प्रशिक्षण प्रारभ हो गया । दुर्भाग्य से सेठ जी की वह प्रस्तावित ब्रजयात्रा तो नही हो सकी, परंतु उसके कारण रास का जो प्रशिक्षण केन्द्र चमेलीदेवी विद्यालय मे स्थापित किया गया था उसने बहुत सी ब्रजकी बालिकाओ को रास की ओर आकर्षित कर लिया । आज भी इस कालिज के उत्सवो मे रास का कार्यक्रम दर्शको का विशेष आकर्षण रहता है ।

इसके बाद ब्रज कला केन्द्र मे भी हमने श्री वेदराम जी रासधारी को नियुक्त करके हाथरस मे सन् १९६५ मे रास प्रशिक्षण की व्यवस्था की । बाद मे सूर पंचशती प्रारभ होने पर सूर स्मारक मंडल और ब्रजकला केन्द्र के संयुक्त तत्त्वावधान मे 'ब्रजलीला मंच' के नाम से एक रासमंडली भी कुछ समय हमने बड़ी धूम से चलाई, परंतु इस कार्य मे जो घोर परिश्रम करना होता था तथा प्रदर्शनों के लिए जो निरंतर यात्राएं करनी पड़ती थी, उनसे घबडाकर मंडली के स्वामी दान विहारी मैदान छोड गये तब हमने यह काम स्वामी रामस्वरूप जी की देखरेख मे सौंप दिया, परंतु उनकी व्यवस्था के कारण अत मे यह मंडली भग ही कर देनी पड़ी । तब स्वामी रामस्वरूप व स्वामी हरिगोविंद जी के सहयोग से सूर पंचशती का कार्य पूर्ण हुआ । सूर समारोहो के साथ देश मे स्थान-स्थान पर रास समारोह भी हुए । स्वामी हरिगोविंद जी की मंडली के साथ हमने भारत के शिक्षा विभाग की ओर से अडमान निकोबार द्वीप मे पहली बार रास का प्रदर्शन किया, जिसे देखकर वहा के निवासी गद्गद हो गये । इससे स्पष्ट हो गया कि इस मंच मे आज भी जनता को आकर्षित करने की अपार शक्ति विद्यमान है । प्राचीन भक्तो की पदावली पर हमने स्वयं इस बीच

कई नवीन लीलाओं की रचना की, जिन्हें सर्वत्र विशेष रूप से सराहा गया। इस प्रकार इस मंच के कलाकारों, अभिनय के स्वरूप तथा समस्याओं से मेरा सहज ही निकट संपर्क जुड़ा रहा है, जिसके बल पर मैं यह ग्रंथ लिख पाया हूँ।

मुझे रास पर एक विवेचनापूर्ण ग्रंथ लिखने का आग्रह सन् १९६८ में भारतीय संगीत नाटक अकादेमी के सचिव डॉ० मुरेश अवस्थी ने किया था। उन्होंने रास पर शोध कार्य के लिए मुझे अकादेमी से कुछ अनुदान भी प्रदान किया गया था। इसी प्रेरणा के फलस्वरूप यह ग्रंथ सन् १९७० ई० में मैंने लिख कर पूर्ण कर लिया था, परंतु लगातार कुछ ऐसे व्यवधान आते रहे कि उस समय यह ग्रंथ छप नहीं सका। मेरे कुछ झगड़ों में उलझ जाने के कारण यह ग्रंथ वर्षों अकादेमी में ही पड़ा रहा। इसी बीच मैंने 'सांगीत - एक लोक-नाट्य परंपरा' ग्रंथ लिखा और वह छप भी गया। उस ग्रंथ का जो स्वागत हुआ उसने मुझे पुनः रास सबंधी इस ग्रंथ की ओर आकर्षित किया। तब अकादेमी से ग्रंथ के लिए पुनः अनुदान की प्रार्थना की गयी। मैंने यह ग्रंथ पुनः दोहराकर इसे आधुनिक परिवेश में सशोधित किया क्योंकि इसी बीच डॉ० नार्विन हाइन की 'दि मिरेकिल प्लेज ऑफ मथुरा' भी निकल चुकी थी।

सशोधित रूप में यह ग्रंथ अब नेशनल पब्लिशिंग हाउस, नयी दिल्ली द्वारा प्रकाशित होकर प्रस्तुत हो रहा है। इस ग्रंथ के प्रकाशन में उन सब महानुभावों का महत्त्वपूर्ण योगदान रहा है, जिनका उल्लेख मैं ऊपर कर चुका हूँ। मैं इन सभी विद्वानों के साथ-साथ संगीत नाटक अकादेमी का विशेष आभारी हूँ और उनकी आर्थिक सहायता के लिए धन्यवाद देता हूँ। मैं प्रकाशक श्री कन्हैयालाल मलिक का भी आभारी हूँ, जिन्होंने अत्यंत रुचि से ग्रंथ की सज्जा की है और इसे प्रकाशित किया है।

इस अवसर पर मैं डॉ० सत्येन्द्र और स्वर्गीय श्री जगदीशचंद्र माथुर को विशेष रूप से स्मरण करता हूँ, जिन्होंने प्रकाशन से पूर्व ही ग्रंथ की पाण्डुलिपि पढ़ी थी और अपने सुझावों के साथ-साथ मुझे इस कार्य को शीघ्र पूर्ण करने को उत्साहित किया था। खेद है कि इस ग्रंथ के प्रकाशन में पूर्व ही माथुर साहब हमारे बीच से चले गये हैं।

इस ग्रंथ की रचना के प्रारंभ से अंत तक डॉ० कपिला वात्स्यायन का सहयोग तथा श्री नेमिचंद्र जैन का मार्गदर्शन सर्वथा अविस्मरणीय है। नेमिचंद्र जी ने ग्रंथ की भूमिका लिखकर भी मुझे अनुग्रहीत किया है जिसके लिए मैं उन का हृदय से आभार व्यक्त करता हूँ।

जैसा आप जानते हैं, लक्षण-ग्रंथों तथा प्राचीन नाटकों में रास परंपरा के उल्लेख यद्यपि भरे पड़े हैं, परंतु वे सभी सूत्र रूप में हैं। उनके आधार पर इस मंच का इतिहास खड़ा करने का मेरा यह पहला प्रयास है। ऐसी दशा में ऐसे

बहुत से स्थल हो सकते हैं जहा मेरे निष्कर्षों से सभी विद्वदजन सहमत न हो। ऐसे भी बहुत से तथ्य हो सकते हैं, जिनकी जानकारी के अभाव में उपेक्षा हो गयी होगी। मुझ जैसे एक अल्पज्ञ व्यक्ति से प्रथम प्रयास में ऐसी भूलें होना स्वाभाविक हैं, अतः इन भूलों के लिए मैं पाठकों से क्षमाप्रार्थी हूँ। ग्रंथ में जो त्रुटियाँ हैं वे मेरी अल्पज्ञता का प्रमाण हैं और इसमें जो अच्छाई है, वह सब रासमंच के नायक नटनागर भगवान् कृष्ण की कृपा का प्रसाद है तथा गुरुजनों और विद्वानों के आशीर्वाद का फल है या उनके सहयोग का परिणाम है।

यदि इस ग्रंथ के प्रकाशन के फलस्वरूप हमारे विद्वानों और रगकर्मियों का ध्यान रास रगमंच की ओर आकर्षित हो सका तथा रास सबंधी शोध के साथ-साथ इस मंच के संरक्षण व विकास का मार्ग प्रशस्त हो सका तो लेखक अपने परिश्रम को सार्थक मानेगा।

— रामनारायण अग्रवाल

रक्षाबंधन, सवत् २०३७ वि०

मथुरा





# विषय-क्रम

## प्रथम खंड

१. रास की प्रागैतिहासिक पृष्ठभूमि : १
२. आभीर संस्कृति और उनकी नृत्य-परंपरा : ६
३. रास का उदय और विकास : २१
४. रास की नृत्य-परंपरा : ३२
५. नाट्य-रासक : ४५
६. गेय रासक : ६७
७. रास के पुनर्गठन की पृष्ठभूमि : ८५
८. भक्तियुग में रास का पुनर्गठन : ९१
९. ब्रज के रास का विकास : ११५
१०. रास की दार्शनिक पृष्ठभूमि उसके पात्र और गायक : १२८

## द्वितीय खंड

१. नित्य-रास का मंचीय स्वरूप : १५५
२. रास का लीला-साहित्य : १९०
३. रास का नृत्य और संगीत : २४१
४. रासमंच और अभिनय : २६५
५. रास रंगमंच, मंचीय उपकरण और दृश्य-विधान : ३२०
६. रास-रसिक एवं रासधारी परंपरा : ३४४
७. रासमंच का साहित्य और ललित कलाओं पर प्रभाव : ३६०
८. रास रंगमंच की वर्तमान समस्याएं : ३७४
९. अनुक्रमणिका : ३८९



प्रथम खंड



## रास की प्रागैतिहासिक पृष्ठभूमि

व्रज का वर्तमान रास भक्तियुग (१६वीं शताब्दी) की देन माना जाता है परन्तु इस रास ने जिस प्राचीन परंपरा से अपना वर्तमान स्वरूप ग्रहण किया वह बहुत ही प्राचीन व महत्त्वपूर्ण है। खेद है कि अब तक इस परंपरा का व्यवस्थित रूप से विधिवत अध्ययन करने का प्रयत्न नहीं किया जा सका है। हम यहां इस गौरवपूर्ण परंपरा का इतिहास प्रस्तुत करने का दावा नहीं कर सकते परन्तु भारतीय साहित्य, पुराणों तथा लक्षण-ग्रंथों में रासक या रास सबंधी जिन उल्लेखों की यथास्थान चर्चा है उनके आधार पर इस मंच के गौरवपूर्ण इतिहास तथा विभिन्न कालों और युगों में इसने विकास के जो-जो विविध सोपान चढ़े हैं उसकी एक झांकी अवश्य प्रस्तुत करने का प्रयत्न करना चाहते हैं क्योंकि यह हमारे सांस्कृतिक इतिहास और कला-विधा की महत्त्वपूर्ण गाथा है।

पाश्चात्य दृष्टिकोण से नाट्य-विधा पर चिंतन करने वाले विचारक जब किसी भारतीय नाट्य-विधा पर विचार करते हैं तो उसे शास्त्रीय व लोक-नाट्य के चरमों से देखने का यत्न करते हैं और रास का अध्ययन भी कुछ महानुभावों ने इसी दृष्टि से करने की चेष्टा की है जिसके कारण वह इस मंच के स्वाभाविक विकास की सही झांकी उपस्थित नहीं कर सके हैं, क्योंकि भारतीय नाट्य-विधा में कभी इस प्रकार का विभेद नहीं रहा जिसके आधार पर नाटक और लोक-नाटक को अलग-अलग किया जा सके। लोक की उपेक्षा करके भारत का कोई भी कला रूप कभी खड़ा नहीं हो सका यह हमारी दृढ़ मान्यता है। लक्षण ग्रंथों के आदि विवेचक नाट्यशास्त्र के प्रणेता भरत मुनि ने भारतीय नाटक के इसीलिए केवल रूपक और उपरूपक नाम से दो भेद किए हैं। उपरूपक के लक्षण बतलाते हुए वह लिखते हैं कि .

१. इसका आधार लोकवार्ता अर्थात् लोक में प्रसिद्ध क्रिया या वृत्तांत होता है।

२. इसमें स्थायी-व्यभिचारी आदि भाव ठेठ मानवी स्वभाव से अर्थात् वास्तविक जीवन से आते हैं, कवि-कल्पना या अतिरजना से नहीं ।

३. इसमें पात्र (स्त्री-पुरुष सभी) विल्कुल स्वाभाविक रीति से अभिनय करते हैं । इसमें उठना-गिरना, चलना-फिरना, मारना-मरना सब कुछ जीवन की अनुकृति के अनुसार होता है, नाट्य के परंपरागत तत्सवधी नियमों, मर्यादाओं या अभिनय की वारीकियों का इसमें ध्यान नहीं रखा जाता ।<sup>१</sup>

भरत के इस विवरण से यह स्पष्ट है कि नाटक व लोकधर्मी नाटक के मध्य यहाँ कोई खाई नहीं थी । उपरूपक जन-जीवन के अधिक निकट थे—यही उनकी विशेषता थी ।

इस काल में रास की नाट्य विधा लोको के अधिक निकट थी इसीलिए इसका उल्लेख लोकधर्मी उपरूपको में हुआ है ।

परंतु हमारे देश में रास का अस्तित्व तो भरत से भी बहुत पहले विद्यमान था और भरत तक आते-आते यह विधा विकास और ह्रास के कई चरणों को पूर्ण कर चुकी थी । डा० वासुदेवशरण अग्रवाल के अनुसार रास नृत्य की भावना तो संस्कृति के विकास के प्रारंभिक युग की है । ऋग्वेद में भी इसका

१ धर्मी या द्विविधा प्रोक्ता मया पूर्वं द्विजोत्तमा ।

लौकिकी नाट्यधर्मी च तयोर्वक्ष्यामि लक्षणम् ॥ ७० ॥

स्वभावभावोपगत शुद्ध तु विकृत तथा ।

लोकवार्ता क्रियोपेतमगलीला विवर्जितम् ॥ ७१ ॥

स्वभावाभिनयोपेत नानास्त्रीपुरुषाश्रयम् ।

यदीदृश भवेन्नाट्य, लोकधर्मी तु सा स्मृता ॥ ७२ ॥

डा० वासुदेवशरण ने रास और रासान्वयी काव्य की भूमिका में उक्त 'धर्मी' शब्द की अभिनवगुप्त द्वारा की गई व्याख्या 'अभिनयाण्य लौकिकधर्मं तन्मूलमेव तदुपजीवन सामयिक वानुवर्तन्ते' का अर्थ करते हुए कहा है कि "अभिनय का मूल लोक से गृहीत होता है, लोक में वह परंपरा प्राप्त होता है या उसी समय प्रचलित होता है, उन दोनों से ही अभिनय की सामग्री लेकर जनरजन के रूपों का निर्माण किया जाता है । डा० अग्रवाल के अनुसार धर्मी का तात्पर्य उस अभिनय से है जो धर्म अर्थात् लोकगत समयाचार का अनुकरण करके किया जाय ।"

इन मत के अनुसार जिन नाट्यरूपों का मंचीय स्वरूप सुस्पष्ट निर्धारित हो चुका था और जिनमें वाचिक, आंगिक, आहार्य वृत्तियाँ और अभिनय की वारीकियाँ विकसित हो गई थी और न्यायतः जिन्हें उच्च साम्प्रदायिक या नागरिक घरातल पर काव्य और अभिनय के लिए स्वीकार किया जा सकता था उन्हें नाट्यधर्मी रूपक की संज्ञा दी गई थी । ऐसे रूपों में प्राचीन आचार्यों ने नाटक, प्रकरण, छिंद, ईहा-मृग, समवकार, प्रहसन, व्यायोग, भाण, वीथी और अक का उल्लेख किया है ।

प्रमाण उपलब्ध है।<sup>२</sup>

इस प्रकार हम देख सकते हैं कि मडलाकार नृत्य की जिस भावना का उदय सम्यता के आदि युग में हुआ—भरत तक आते-आते वह विधा नृत्य के साथ-साथ नाट्य रूप में भी विकसित हो चुकी थी और नाट्य रासक लक्षण-ग्रथों में स्वतंत्र रूप से उल्लेख किया जाने लगा।

इधर जब हम वैष्णव पुराणों पर दृष्टिपात करते हैं तब हमें भगवान् कृष्ण की रासलीला के विविध वर्णन प्रचुर मात्रा में उपलब्ध होते हैं। पुराणों के साथ-साथ संस्कृत नाटकों में भी हमें कृष्ण के (हल्लीसक क्रीडन) का उल्लेख मिलता है। संस्कृत के साथ-साथ भारत की सभी भाषाओं के उस वाङ्मय में जहाँ कृष्ण-चरित्र का उल्लेख है वहाँ उनके रास का वर्णन भी विशेष रूप से उपलब्ध है। रास के जनक के रूप में श्रीकृष्ण का उल्लेख सर्वत्र ही विद्यमान है। विद्वानों का मत है कि कृष्ण द्वारा प्रारंभ किया गया यह नृत्य कालांतर में पूरे भारतीय जन-साहित्य के निर्माण का आधार बन गया।

२ 'रास और रासान्वयी काव्य' की भूमिका में डा० अग्रवाल ने ऋग्वेद की एक ऋचा उद्धृत की है

“यद्देवा अब सलिले सुसरब्धा अतिष्ठत।

अन्ता वो नृत्यतामिव तीव्रो रेणुरजायत” ॥ १०-७२-६ ॥

इसकी व्याख्या करते हुए डा० वासुदेवशरण अग्रवाल कहते हैं .

“सृष्टि के आरम्भ में एक महान सलिल समुद्र था। उसमें देवता एक दूसरे से हाथ मिलाकर ठहरे हुए थे। उनके नृत्य या तालबद्ध चरण क्षोभ से जो तीव्र धूल छा गई, वही यह विश्व है। अदिति माता के सात पुत्र ही वे देव थे जो इस प्रकार का सम्मिलित नृत्य कर रहे थे। श्री कुमारस्वामी ने ‘सुसरब्धा’ का यही अर्थ किया है, और सूक्त में वर्णित विषय से वही सुमगत है, अर्थात् ऐसा नृत्य जिसमें कई नर्तक परस्पर छंदोमय भाव से नृत्य करते हुए चरणों से रेणु का उत्थापन करें। यह वर्णन रास सज्ञक मडली नृत्य सर्वाचरणसंचालन की ओर ही संकेत करता जान पड़ता है। ऐसी स्थिति में मडलाकार नृत्य की लोक परंपरा का दर्शन संस्कृति के आरम्भिक युग में ही मिल जाता है।

डा० अग्रवाल का कथन है कि रास नृत्य इतना स्वाभाविक है और इसका लोकधर्मी तत्त्व इतना प्रधान है कि लोक या जन-जीवन में इस प्रकार के नृत्य का अस्तित्व उन घुघले युगों तक जा सकता है, जिनका ऐतिहासिक प्रमाण अब दुष्प्राप्य है।”



था<sup>१</sup> आज भी ब्रज और मणिपुर में श्रीकृष्ण को माध्यम मानकर रास की जो परंपरा प्रचलित है वह कृष्ण रास की इसी पौराणिक परंपरा का परवर्ती रूप है। इस रूप के निर्माण में पूरी रासक परंपरा का कहा तक और किस रूप में समन्वय है इसे समझने के लिए हमें रासक, नाट्य-रासक और रास-परंपरा का विभिन्न युगों में क्या-क्या स्वरूप रहा है इसको समझना आवश्यक है।

जहाँ इन तीनों ही परंपराओं ने विभिन्न कालों में हमारे समाज को प्रभावित किया है वहाँ वे समाज से प्रभावित होकर अपना स्वरूप भी तदनुकूल बनाती रही हैं। इन विधाओं का पारस्परिक नैकट्य और दूरी भी समय-समय पर विभिन्न रूप लेती रही है। ऐसी दशा में रास के वर्तमान नाटकीय स्वरूप की चर्चा से पूर्व उसकी मूल छोट इन तीनों परंपराओं का संक्षिप्त परिचय परमावश्यक है।

भारत के वर्तमान लोक नाट्य की विधाओं में ब्रज का रास रगमच संभवतः सर्वाधिक महत्त्वपूर्ण है क्योंकि यह भारत का सर्वाधिक प्राचीन जीवित रगमच तो है ही, इसके साथ ही यह नृत्य, गायन और सवाद में संयुक्त ऐसी नाट्य विधा है जिसमें प्राचीन रगमच का पूर्ण रूप समन्वित होकर साकार हो उठा है। इस मच का यह वर्तमान विकसित रूप किस प्रकार भक्ति-युग में अस्तित्व में आया इसकी चर्चा हम आगे करेंगे परंतु इस मच का मूलधार रास-नृत्य ही है। रास-नृत्य और भारतीय नाट्य परंपरा की इस मूल विधा की जड़ें कितनी गहरी हैं यहाँ संक्षेप में इस पर दृष्टिपात कर लेना आवश्यक है।

यह कहने की आवश्यकता नहीं है कि ललित कला की कोई भी परंपरा सीधी ऊपर से नहीं उतरती, उसका विकास समाज की समसामयिक स्थिति-जन्य सांस्कृतिक पृष्ठभूमि से ही अपना रूप ग्रहण करता है। रास का उदय भी इसी प्रकार श्रीकृष्ण द्वारा अनायास ही नहीं हो गया था वरन् रास का यह रूप भारतीय नृत्य-परंपरा का ही एक स्वाभाविक विकास था।

३ श्री कन्हैयालाल मुंशी का मत है कि "रास-नृत्य को आधार मानकर भारोपीय काल का जन-साहित्य निर्मित हुआ था, नर-नारी शृंगार-प्रधान इन काव्यांगों का गायन करते हुए उपयुक्त ताल, लय एवं गति के साथ मडलाकार नृत्य करते थे। कभी केवल पुरुष, कभी स्त्रियाँ इस नृत्य में भाग लेती थीं। इस नृत्य के मूल प्रवर्तक श्रीकृष्ण मथुरा राज्य के निवासी थे जिन्होंने ईसा से शताब्दियों पूर्व इस नृत्य को गोप-समाज में प्रचलित किया।

मध्य-प्रदेश के गेय पद (गीत) रास-नृत्य की प्रेरणा से आविर्भूत हुए। इन गीतों की भाषा शौरसेनी प्राकृत थी। इन गीतों को कुशल कलाकारों ने ऐसे लय व रागों में बाधा जो रास नृत्य के साथ-साथ सरलतापूर्वक प्रयुक्त हो सकें।

हमारी नृत्य-परंपरा के आदि आचार्य भगवान शिव माने जाते हैं। इसी-लिए उन्हें नटराज कहा जाता है। नटराज शिव ने ही सृष्टि के प्रारंभिक चरण में नृत्य को उत्पन्न किया। भगवान शिव द्वारा प्रवर्तित इस नृत्य में परब्रह्म भावना का प्राधान्य था इसीलिए उसको ताडव नृत्य के नाम से जाना जाता है। इस नृत्य को शिव की अर्द्धांगिनी पार्वती ने अपने पति से सीखा और उसमें कोमलता का विकास करके उसे लास्य रूप प्रदान किया। इस प्रकार आर्य संस्कृति के उदय से बहुत पूर्व ही भारत में नृत्य के ताडव और लास्य रूप विकसित हो चुके थे और यहाँ की अनार्य जातियों में यह नृत्य विविध रूपों में लोकप्रिय थे। यह उक्त कथन से स्वतः ही प्रतिपादित हो जाता है।

भारत प्रारंभ से ही विभिन्न संस्कृतियों और जातियों का समन्वय स्थल रहा है। यहाँ की रज की यह विशेषता रही है कि यहाँ जो भी आया वह इस भूमि में अपनी संस्कृति को समन्वित करके स्वयं यहाँ की विराट संस्कृति का एक अंग बन गया। भारत भूमि इन सभी प्रभावों को सफलतापूर्वक अपने अंक में समेट कर अपना सांस्कृतिक रूप विकसित करती रही है। विभिन्न संस्कृतियों की एकता की कड़ी में पिरोने में यह देश अद्वितीय रहा है।

प्राचीन उल्लेखों से यह स्पष्ट हो जाता है कि व्रज में श्रीकृष्ण के जन्म से पूर्व मथुरा के चारों ओर आभीर जाति भारी सख्या में बसी थी। हरिवंश पुराण में मधु (जो भगवान राम का समकालीन मथुरा नरेश था) यह स्पष्ट घोषणा करता है कि “मथुरा का समस्त चतुर्दिक् प्रदेश आभीरो का है”। इन आभीरो की विशिष्ट संस्कृति आर्यों से सर्वथा भिन्न थी। इस जाति में नृत्य और गायन-वादन की विशिष्ट परंपरा थी और इनका हल्लीसक या हल्लीसक नृत्य बहुत ही लोकप्रिय सामाजिक नृत्य था। इसी नृत्य रूप को एक विशिष्ट स्तर देकर श्रीकृष्ण ने रास-नृत्यों का विकास किया। जहाँ भगवान शिव नृत्यों के जन्मदाता होने के कारण नटराज की उपाधि से विभूषित हैं वहाँ आभीरो के हल्लीसक नृत्य को एक विशिष्ट स्तर प्रदान करके उसे पूरे देश में लोकप्रिय बनाकर रास के रूप में प्रतिष्ठित करने के कारण श्रीकृष्ण को भी अभी तक नटनागर के नाम से स्मरण किया जाता है।

ऐसी दशा में रास के नृत्य रूप को समझने के लिए यह आवश्यक है कि पहले हम आभीर संस्कृति और उनके लोकप्रिय हल्लीसक नृत्य के स्वरूप को समझने की चेष्टा करें क्योंकि रास-नृत्य का मूलधार हल्लीसक ही रहा है।

## आभीर संस्कृति और उनकी नृत्य-परंपरा

### आभीरो सबधी प्राचीन उल्लेख

आभीर जाति भारत की प्राचीनतम जातियों में से एक है। यद्यपि वेदों में आभीर जाति का उल्लेख नहीं मिलता, परंतु ऋग्वेद में 'हप्स' का जो उल्लेख है उसे श्रीकृष्ण (गोपाल कृष्ण) का ही उल्लेख माना गया है। यहा इन्द्र वरुण से कहता है—“मैंने कृष्ण को अशुमती (यमुना) के ऊँचे कगारों पर तीव्रता से घूमते देखा है। हे वीरो, तुम जाओ और उस सेना से युद्ध करो।” ऋग्वेद का यह वर्णन आभीर संस्कृति तथा वैदिक संस्कृति के उम द्वंद्व का आभास देता है जो पौराणिक युग में गोवर्धन धारण के रूप में अधिक मुखरित होकर उभरा। भारत में आभीर जाति वैदिक काल से ही अपनी एक विकसित संस्कृति लिए विद्यमान थी जिसका आर्यों की संस्कृति के साथ तब तक तालमेल नहीं बैठा था। यह इन वर्णनों से भली प्रकार आभासित हो जाता है।

आभीर जाति भारत की मूल जाति थी या बाहर से यहा आकर बसी इस सबध में विद्वान एकमत नहीं हैं।<sup>१</sup> महाभारत में आभीर जाति संबधी अनेक

१. डा० भाडारकर 'दि इंडो आर्यन रेसिस', पृ० ४८५

२. डा० भाडारकर के अनुसार आभीर जाति सीरिया से भारत आकर बसी परंतु अनेक विद्वान डा० भाडारकर के इस मत से असहमत हैं। वे आभीरो को भारत का ही मूल निवासी मानते हैं। डा० मुशीराम शर्मा के 'भारतीय साधना और साहित्य' ग्रंथ के पृष्ठ १६४ पर यह कथन है कि इस देश के किसी भी साहित्यिक ग्रंथ में आभीरो को बाहर से आया हुआ नहीं कहा गया, अतः उन्हें बाहर से आया मानना एक दुर्बल कल्पना है। श्री कुमारस्वामी के अनुसार 'आभीर' शब्द द्रविड भाषा का है, जिसका अर्थ 'गोपाल' होता है। इस आधार पर कुमारस्वामी आभीरो को दक्षिण का मूल निवासी मानते हैं। जिन लोगों ने आभीरो को ईसा की प्रथम शताब्दी में बाहर से (शेष पृष्ठ ७ पर)

उल्लेख उपलब्ध है। भगवान कृष्ण ने दुर्योधन को महाभारत में लड़ने के लिए जो नारायणी सेना दी थी वह आभीरो की ही थी। सप्तको में भी वीर आभीर योद्धा विद्यमान थे।<sup>१</sup> द्रोण की सुवर्ण-व्यूह रचना में आभीरो का मुख्य स्थान था।<sup>२</sup> वृष्णि वंश की स्त्रियो को कृष्ण के तिरोधान के उपरांत द्वारका से हस्तिनापुर ले जाते हुए महावीर अर्जुन को भी लूट लेने वाले लोग आभीर ही थे।<sup>३</sup> हरिवंश पुराण से पता चलता है कि इन्होंने मथुरा से लेकर द्वारका के समीपवर्ती प्रदेश अनूप और आनर्त तक के प्रदेश पर अपना अधिकार कर लिया था। आरंभ में यह जाति 'गोपाल' अर्थात् पशुपालक थी परंतु धीरे-धीरे इसका राजनीतिक प्रभुत्व बढ़ा और इसने शक्तिशाली राज्य स्थापित कर लिए। फरिश्ता के अनुसार असीरगढ़ आभीरो द्वारा ही निर्मित है। इलियट ने सिद्ध किया है कि ताप्ती से देवगढ़ तक आभीर ही बसे थे और इसी से यह स्थान 'आभीरा' कहलाया।<sup>४</sup> क्षत्रप रुद्रसिंह (१८१ ई०) अपने एक सेनापति रुद्रमूर्ति को आभीर कहता है।<sup>५</sup> समुद्रगुप्त के प्रयाग के लेख में आभीर तथा मालवों को अत्यंत शक्तिशाली जाति कहा गया है, जो राजस्थान, मालवा, दक्षिण-पश्चिम तथा दक्षिणी प्रदेशों पर अधिकार किए हुए थी।<sup>६</sup> एक समय ऐसा आया था जब आभीर समस्त भारत में सार्वभौमिक शक्ति बनकर उदित हुए थे।<sup>७</sup> यह जाति सारे देश में फैल गई थी। अस्तु, वर्तमान अहीरो को डा० भांडारकर इन्हीं आभीरो का वंशज मानते हैं।<sup>८</sup> महाभारत में यह जाति सिंध के तट पर बसी बताई गई है।<sup>९</sup> इन्हीं की धूल से सरस्वती लुप्त हो गई थी।<sup>१०</sup>

( पृष्ठ ६ का शेषांश )

आया माना है वे भी यह स्वीकार करते हैं कि आभीर लोग सिंध होते हुए कालांतर में दक्षिण जाकर बसे थे। कौनेडी ने इन आभीरो को सीथियन माना है और उनका कहना है कि इन आभीरो की वर्तमान सतान अहीर, जाट, गूजर आदि की मूलाकृति, शरीर-गठन आदि द्राविड नहीं बल्कि सीथियन है।

—जर्नल आफ रायल एशियाटिक सोसाइटी, १९०७

३ महाभारत २-३५-१०

४ महाभारत . सभापर्व ३२-१०

५. महाभारत ६-३७-२१६

६ इलियट 'रेसिस आफ दि एन० डब्लू० पी०', वाल्यूम १, पृष्ठ ३

७. 'इसक्रिप्शंस आफ रुद्रसिंह एज कोटेड बाई भांडारकर' (१९११), पृ० १६

८. वी० ए० स्मिथ 'अर्ली हिस्ट्री आफ इंडिया', पृ० २८६

९ एशियाटिक रिसर्चिज, वाल्यूम ६, पृ० ४३८

१०. कलेक्टेड वर्क्स आफ भांडारकर, वाल्यूम ४, पृ० ५२

११. महाभारत, भीष्मपर्व ३०५

१२. वी० ए० स्मिथ 'अर्ली हिस्ट्री आफ इंडिया', पृ० २८६

श्री चिंतामणि विनायक वैद्य ने श्रीकृष्ण का संबंध उम यादव वंश से माना है जो आर्यों के भारत आक्रमण के समय दूसरी बार में आये थे। इस आक्रमण के कारण अन्य जातियों के साथ ये यादववंशी यमुना की घाटी में आकर बस गए क्योंकि गंगा की घाटी और पंजाब का प्रदेश पहले आकर वसे आर्यों के अधिकार में था। यादव जाति के ये लोग बड़े परिश्रमी और विनोद-प्रिय थे। इनकी वृत्ति अभी तक पशुपालन थी। यह एक गोपालों का समुदाय था, अतः यमुना तट पर इन्हें अपने मनोनुकूल विस्तृत व लाभप्रद घास के मैदान मिल गये। इसी कारण ये लोग मथुरा प्रदेश में विशेष रूप से बसे। यादव जाति एक शक्ति-संपन्न, युद्धप्रिय और विनोदप्रिय जाति थी। उनका शारीरिक गठन उनके सौंदर्य के आकर्षण को बढ़ाता था।<sup>१३</sup> इन सभी विवरणों से यह स्पष्ट होता है कि महाभारत काल में आभीर जाति एक गोपालक और युद्धप्रिय जाति के रूप में विख्यात थी। ब्रज क्षेत्र में यह जाति चारों ओर बसी हुई थी, जो यादवों की ही एक जाति थी।

यद्यपि आभीर इस देश की प्राचीन जाति थी परंतु महाभारत काल तक आर्यों के साथ उनके निकटतम मधुर संबंध नहीं बने थे। दोनों के बीच एक गहरी खाई थी, इसके संकेत भी महाभारत में यथास्थान उपलब्ध हैं। द्वारका के नष्ट हो जाने पर यदुवंश की जो नारिया अर्जुन द्वारा हस्तिनापुर ले जाई जा रही थी उन्हें मार्ग में ही वीर आभीरों ने अर्जुन से छीन लिया था। इसका यही कारण समझ में आता है कि आभीर अपने सजातीय यादवों की गृहणियों को आर्यों के अधीन नहीं छोड़ना चाहते थे। आभीरों और आर्यों में पारस्परिक घृणा बहुत पुरानी थी। इसी अंतर्विरोध के कारण आर्यों द्वारा प्रणीत कुछ ग्रंथों में आभीरों को हीन जाति कहा गया है। वायु पुराण में तो इन्हें भ्लेच्छ कहा गया है।<sup>१४</sup>

## आभीरों की जाति

मनुस्मृति तथा पुराण ग्रंथों में आभीरों को मिश्रित जाति कहा गया है। मनु ने आभीरों की उत्पत्ति ब्राह्मण पिता और अंबुष्ठा स्त्री से मानी है।<sup>१५</sup> मनु इन्हें क्षत्रिय ही मानते हैं।<sup>१६</sup> ब्रह्म पुराण में इनकी उत्पत्ति क्षत्रिय पिता

१३ सी० वी० वैद्य 'एपिक इंडिया', पृष्ठ ३६७

१४ वायु-पुराण, ३७-१५-२६३

१५ मनुस्मृति, १०-१५

१६ वही, १०-४३-४५

और वैश्य माता से मानी गई है।<sup>१७</sup> पतञ्जलि ने इन्हें एक स्वतंत्र जाति कहा है और उनका वर्गीकरण वैश्यो के साथ किया है।<sup>१८</sup> भरत ने इन्हें शबर चंडाल आदि अन्य जातियों के साथ रखा है।<sup>१९</sup> महाभारत में इन्हें शूद्र कहा गया है।<sup>२०</sup> वर्तमान अहीरो के तीन वर्ग हैं (१) नदवशी, (२) यदुवशी, (३) ग्वालवशी। मध्य दोआब के अहीर अधिकांशतः अपने को नदवशी, यमुना के पश्चिम भाग तथा दोआब के अहीर अपने को यदुवशी तथा वाराणसी के आसपास बसे अहीर अपने को ग्वालवंशी मानते हैं।

## यदुवंश और आभीर

वाल्मीकि ने अपनी रामायण में मधु का उल्लेख किया है जिसके पुत्र लवण का शत्रुघ्न ने वध किया था। यह मधु एक ऐतिहासिक पात्र है जिसका उल्लेख हरिवंश पुराण में भी मिलता है। हरिवंशकार ने मधु की माता का नाम मधुमती लिखा है। मधु की राजधानी के चारों ओर आभीरो की बस्ती थी। यह स्वयं मधु ने हरिवंशपुराण में कहा है।

इस वर्णन से ज्ञात होता है कि यदुवंश और आभीर एक ही वंश की शाखा-प्रशाखाओं से संबंधित जातियाँ थीं और इनमें घनिष्ठ स्नेह संबंध था तभी तो यदुवशी वसुदेव ने अपने पुत्र कृष्ण को नदवंश के संस्थापक नद के यहाँ इतने अटूट विश्वास से छिपा दिया था कि वर्षों तक उसकी किसी को कानों कान खबर तक नहीं लगी।

यही नहीं, कुछ अन्य ऐसे प्रमाण भी उपलब्ध हैं जिनसे आभीरो और यदुवंशियों के एक ही जाति से संबंधित होने की पुष्टि होती है। हरिवंश पुराण में गिरिराज धारण के अनंतर इंद्राभिषेक के उपरांत की एक घटना से भी इसकी पुष्टि होती है।

इंद्र के द्वारा अभिषिक्त हो जाने के उपरांत कृष्ण के पास जाकर वयोवृद्ध आभीर उनके देवतुल्य पराक्रम से अभिभूत होकर कृष्ण की स्तुति करते हुए एक स्थल पर कहते हैं, “हे कृष्ण, तुम्हारे कृत्य अमानुषीय और देवतुल्य हैं, आप महाबली हैं, तब आपके वसुदेव पिता कैसे हुए ?”

१७. क्वोटिड वाई इलियट 'रेसिस आफ दि एन० डब्लू० पी० आफ इंडिया', वाल्यूम १, पृ० २

१८. वैश्यमेद एव आभीरो गवाक्षपजीवी, हेमचंद्र अभिवानचिन्तामणि ५१२

१९. नाट्यशास्त्र १७-४६, ५५, ६१

२०. महाभारत १४-३०-१६

कस्त्व भवसि रुद्राणा मस्त च महाबल ।

वसूना वा किमर्थे च वसुदेव पिता तव ॥

—हरिवंश, ह० क्री० अध्याय, श्लोक ५ ।

वे गोप आगे कहते हैं—

देवो वा दानवो वा त्व, यक्षो गधर्व एव वा ।

अस्माक वन्धवो जातो, योऽसि सोऽसि नमोस्तु ते ।

—वही, श्लोक ८ ।

यह सुनकर कृष्ण मुस्कराकर गोपों को उत्तर देते हैं—

मन्येत मा यथा मर्षे भवन्तो भीम विक्रमम् ।

तथाह नावमन्तव्य, स्वजातीयोऽस्मि बान्धव ।

—वही, श्लोक ११

इस संवाद में 'वसुदेव' शब्द महत्त्वपूर्ण है । यहाँ बृद्ध आभीर गोप इस तथ्य से भली प्रकार परिचित है कि कृष्ण नद के नहीं वास्तव में वसुदेव के पुत्र हैं, परंतु तब भी वे वसुदेव पुत्र कृष्ण को (श्लोक ८ में) अपना जाति-बंधु ही कहते हैं । इस प्रकार यहाँ हरिवंशकार ने आभीरों और यदुवर्णियों को एक ही वंश का स्वीकार किया है । यही नहीं, आगे (श्लोक ११ में) उसने पुनः कृष्ण से प्रत्युत्तर में भी यही कहलाया है कि "तथाह नावमन्तव्य., स्वजातीयोऽस्मि बान्धव" कृष्ण की यह स्वीकारोक्ति भी यदुवर्ण और आभीर-वंश का एक ही होना घोषित करती है ।

## पौराणिक वंशावली

यदि पौराणिक वंशावली के अनुसार नंदजी तथा वसुदेवजी का वंशवृक्ष मिलाया जाए तो उसमें भी कुछ समानता मिलती है । हरिवंश में यदुवर्ण का जो वंशवृक्ष है उसके अनुसार कृष्ण के पूर्व पुंस्पो में एक नाम देव मीढुप आया है जो कृष्ण के प्रपितामह थे । यह देव मीढुप हरिवंश में क्रोष्टुकी (पिता) तथा माद्री (माता) से जन्मे बतलाये गये हैं, इस प्रकार कृष्ण की चार पीढ़ियों के नाम यदि लिए जाएं तो वह क्रमशः हैं - देव मीढुप, शूर, वसुदेव तथा कृष्ण ।

इधर भक्तियुग के आरंभ में जब ब्रज की वैष्णव आचार्यों द्वारा पुनर्स्थापना हुई उस समय ब्रज में सांस्कृतिक शोध का कार्य भी बड़े व्यापक रूप में हुआ था । आचार्य बल्लभ, गौरांग महाप्रभु के शिष्य गोस्वामी पण्ड, और उनके अनुयायी तथा नारायण भट्ट आदि महात्मा इस शोध कार्य के कर्णधार

थे। उस समय ब्रज के व्यक्तित्वों की ऐतिहासिकता की भी खोज इन महात्माओं ने की थी। नदवश की परंपरा का उल्लेख अपनी ऐसी ही शोध के आधार पर श्रीमद् रूप गोस्वामी ने अपने किसी ग्रंथ में किया है। यह ग्रंथ कौन सा है यह तो अभी हमें ज्ञात नहीं हो सका है किंतु रूप गोस्वामी ने चंद्र वश का जो वशवृक्ष दिया है उसका ज्यो का त्यो ब्रजभाषा में रूपांतर कवि किशोरीदासजी ने किया है। किशोरीदासजी द्वारा लिखित नद का यह वशवृक्ष ब्रज के उन मंदिरों में जहां जन्माष्टमी के दूसरे दिन नदोत्सव के दिन ढाढा ढाढी नृत्य होता है, ढाढी द्वारा गाया जाता है। रासलीला के 'नदोत्सव' में भी यही वशवृक्ष ढाढी द्वारा सुनाया जाता है।<sup>२१</sup> इस वशवृक्ष के अनुसार राजा देवमीठ के ही एक पुत्र परजन्य थे। इन परजन्य ने वरेयसी नामक स्त्री से विवाह किया जिससे उपनद, अभिनद, नंद, सुनद, तथा नदन—इन पांच पुत्रों तथा नदिनी कन्या का जन्म हुआ। यह नदिनी कन्या नील नामक किसी व्यक्ति को व्याही गयी थी। उपनद की पत्नी का नाम तुगी, अभिनद की पत्नी का नाम पीगुरी, नद की पत्नी का नाम जसोदा, सुनद की पत्नी का नाम कबुला और नदन की पत्नी अतुला कही गई है। पुराणों में वर्णित यदुवश तथा किशोरीदास द्वारा रचित इस वशवृक्ष में विरोधाभास यह है कि यद्यपि देवमीठ का नाम दोनों वशवृक्षों में समान रूप से मिल जाता है परंतु यदुवश के पौराणिक वर्णन तथा नदवश के उक्त वर्णन में देवमीठ के पिता तथा पूर्व पुरुषों के नाम भिन्न-भिन्न हैं।

२१ इस वशावली के कुछ अंश इस प्रकार हैं

दोहा—परमहंस श्री रूपजू, पात्र कृपा मन धार।

वरन्धो परिकर घोष पति, जो ब्रजराज कुमार॥

सोई भाषा करि कहो, लहो कृपा इन पास।

श्री हरिवंश प्रताप ते, कहत किशोरी दास॥

आगे किशोरीदास जी कहते हैं।

कुल आभीर नृपति महाबाहु। तिनके कजनाभि ले चाहु।

भुव बल चित्रसेन जो जानो। ये राजा अति ही परधानो।

परमधर्म-वृज भक्त सिरोमनि। देवमीठ लियी हरि सेवा पव।

लक्ष्मी अरु नारायण इष्ट। तिनते वर पायो जु अभिष्ट।

तिनके पुत्र नाम परजन्य। परम वैष्णव महाअनन्द।

मेघ समान दया सनमान। वरसत सकल प्रजा पर दान।

गुन लक्षण परजन्य ममानो। पतनी तिन वरेयसी जानो।

जया नाम गुन, श्रेष्ठ जु महा। दादज कृष्णचन्द गुन लहा।

(शेष पृष्ठ १२ पर)



यदि आभीरो के इस वशवृक्ष को सही माना जाय तो यदुवश नरेश शूर (जो शोरीपुर के शासक थे) तथा नद आपस में सीतेले भाई ठहरते हैं क्योंकि इन दोनों के ही पिता देवमीढ्य या देवमीढ थे, परंतु माताएं पृथक्-पृथक् थीं। हमने ब्रज के कुछ अहीरो से उनके वंश के नवध में पूछताछ की तो उन्होंने हमें यही बतलाया कि हम भी यदुवशी क्षत्री थे पर नदजी के बाप ने किमी वैश्य कन्या से विवाह कर लिया था, इससे हमारा वंश अलग नंदवश नाम से चला है और हमने राज्य छोड़कर गोपालन का कार्य अपना लिया। हम पहले 'क्षत्री' थे बाद में 'घोषी' बन गए हैं। डा० मुशीराम शर्मा ने अपने ग्रंथ 'भारतीय साधना और सूर साहित्य' में 'यदुकुल प्रकाश' की निम्न पंक्ति उद्धृत की है—  
 "आहुक वशात् समुद्भूता आभीरा इति प्रकीर्तिता।" (पृष्ठ १६४)

इन पंक्तियों के अनुसार यादव और आभीर दोनों ही आहुक के वंश के क्षत्रिय सिद्ध होते हैं। इन तथ्यों से स्पष्ट हो जाना है कि ब्रज के आभीर व यादव मूलतः एक ही वंश से संबद्ध थे। यदुवशी नरेश शूर के सीतेले भाई होने के कारण ही कृष्ण के द्वारा नद के लिए भी ममस्त ब्रज साहित्य तथा लोक-साहित्य में 'बाबा' कह कर ही संबोधित कराया जाता रहा है। रास मंच पर भी नद बाबा के रूप में ही जगत मान्य है अन्यथा ब्रज की किसी भी जाति में कहीं भी पिता को बाबा कहकर संबोधित करने की कहीं कोई परंपरा प्राप्त नहीं होती। अहीरो में तो पिता के लिए बाबा संबोधन बिल्कुल ही प्रचलित नहीं है।

### आभीरो की गोपाल-संस्कृति

इस विवेचन से स्पष्ट है कि मथुरा मंडल के आभीर और यादव एक ही वंश के थे और इसीलिए उनकी संस्कृति भी समान थी। अतः यही था कि यादव वंश के हाथ में उस समय शूरसेन जनपद का राजतन्त्र था जबकि आभीर जनता उनकी प्रजा थी, अतः यादवों ने अपनी संस्कृति को एक स्तर देकर उसे

(पृष्ठ ११ का शेषार्थ)

पांच पुत्र तिनके कुल दीप । मध्य पुत्र है नद महीप ।  
 बड़े उपनद और अभिनदन । भैया बड़े बली श्री नदन ।  
 छोटे हैं सुनदन अरु नदन । भैया चार नद जगवदन ।  
 तुगी और पीगुरी जानो । कुवला अरु अतुला पहिचानो ।  
 वे इनकी पत्नी क्रम चारि । परम सुसीला अरु वर नारि ।  
 बहिन सुनद नदिनी नाम । भर्ता तासु नील शुभ काम ।  
 नदराय कुल दीपक धीर । मध्य पुत्र परजन्य गभीर ।  
 श्री जसुदा जग में विख्यात । जसुकी दाता जग की मात ।

—शृंगार रस सागर, तृतीय खंड, पृष्ठ १७-१८ ।

नागरता प्रदान कर दी थी जबकि आभीरो में वह शुद्ध लोकधर्मी गोपाल-संस्कृति के रूप में थी जो दूध और गाय की घुरी पर दृढ़ थी। श्रीकृष्ण हरिवंश पुराण में इस गोपाल-संस्कृति की व्याख्या करते हुए स्वयं कहते हैं—

‘वयं वनचरा गोपाः सदा गोघन जीवित  
गावोऽस्माद्दैवतं विद्धि गिरयश्च वनानि च ॥२॥  
कर्षकाणां कृषिर्वृत्तिः, पण्यं विपणि जीविनाम् ।  
गावोऽस्माकं परावृत्ति रेतत्त्रेविद्यमुच्यते ॥३॥  
विद्यया यो यथायुक्तस्तस्य सा देवत परम्  
सैव पूज्याऽर्चनीया च सैव तस्योपकारिणी ॥४॥

—विष्णुपर्व, अध्याय ७

श्रीकृष्ण ने इंद्र की पूजा से विमुख करके पूरे आभीर समाज को गठित किया और उन्हें पर्वत पूजक बनाया। कृष्ण ने आभीरों को हीनता और आर्य देवता की अधीनता-भावना से मुक्त करके उन्हें एक प्रगतिशील नेतृत्व प्रदान किया था जिससे यह संस्कृति स्वतंत्र रूप से विकसित हुई। हरिवंश पुराण में ऐसे कई संकेत यथास्थान विद्यमान हैं जहां कृष्ण आभीरो को उपदेश देते हैं। एक स्थल पर श्रीकृष्ण कहते हैं .

मन्त्रयज्ञपराविप्रा सीतायज्ञा कर्षकाः  
गिरियज्ञास्तथागोपा इज्योऽस्माभिर्गिरिवने

—हरिवंश पुराण, ६

गोपो को गिरियज्ञ (अर्थात् पहाड़ के पूजन) का कारण कृष्ण यह बतलाते हैं कि “कृषि कार्य की सीमा खेत, खेत की सीमा वन, वन की सीमा पर्वत होता है। वह पर्वत ही हमारी एकमात्र गति है।” इसलिए कृष्ण गोपाल-संस्कृति के प्रतीक रूप में गायो और पर्वत पूजन का आदेश समस्त आभीरो को देते हैं :

शिवाय गाय पूज्यन्ता गिरियज्ञः प्रवर्त्यताम् ।  
प्रज्यता त्रिदशै शक्रो, गिरिरस्माभिरिज्यताम् ॥४३॥  
कारयिष्यामि गोयज्ञं, बलादपि न सशयः ।  
यद्यस्थि मयि व प्रीतिर्वदि वा सुहृदो वयम् ॥४४॥

—हरिवंश, विष्णुपर्व, अ० १७

आर्यों से सघर्ष

हरिवंश और महाभारत के इन सूत्रों को जोड़ने से प्रतीत होता है कि

कृष्ण ने बाल्यकाल में इन्द्र के स्थान पर पर्वत को पूज्य बनाकर आर्य ममृति को जो चुनौती दी थी उसके घात-प्रतिघात उनके जीवन के अनुराग तक चलने रहे। कृष्ण का उदय आरंभ में आभीर नेता के रूप में हुआ था जिसके कारण अनेक क्षत्रिय उनके प्रतिद्वंद्वी व विरोधी के रूप में आगे आए, परन्तु मुष्णिष्ठर की सभा में गिषुपाल को मारकर उन्होंने आभीर शक्ति की अजेयता घोषित करके आर्यों का नेतृत्व स्वयं ग्रहण कर लिया। महाभारत के युद्ध में नव विघटनकारियों का उच्छेद करके वे समग्र भारतीय राजनीति और ममृति के समग्र स्रष्टा के रूप में उभर कर सामने आए। भीष्म जी की अंतिम कृष्ण स्तुति में हमें कृष्ण का यही रूप प्राप्त होता है। यद्वा यद्वा भाग्य के एकलव्य और सर्वमान्य नेता के रूप में प्रकट होते हैं। उस प्रकार महाभारत और पांडवों के संघर्ष का ऐतिहासिक महाकाव्य तो है ही, प्रासंगिक रूप में यद्वा आभीरों के क्षत्रित्व और नेतृत्व प्राप्ति के संघर्ष की गाथा भी है।

महाभारत में पांडवों के नाय-नाय दुर्योधन के हृदय में कृष्ण के प्रति कम कटुता नहीं है। गिषुपाल, द्रुपदी आदि अनेक क्षत्रिय यद्वा कृष्ण का विरोध करते दीखते हैं। वस्तुतः यह विरोध आभीरों के उदय के विरुद्ध ही आर्यों के एक वर्ग विशेष की सामूहिक प्रतिक्रिया है जो कूटनीति में दुरक्षेत्र में उन सबके आपस में लड़ मरने के उपरान्त ही समाप्त होती है जबकि आभीरों के क्षत्रित्व को चुनौती देने वाला कोई भी विरोधी शेष नहीं बना और श्रीकृष्ण देश की सर्वप्रमुख विभूति के रूप में प्रतिष्ठित हुए जो आज भी भगवान के रूप में जन-जन के हृदयांगन पर आसीन हैं। हमारा विचार यह है कि श्रीकृष्ण के इस अम्युदय के साथ ही आभीर और आर्य-संस्कृति की एकरूपता स्थापित हुई और तभी रास-नृत्य पूरे भारतीय समाज का सामाजिक नृत्य बन गया।

## आभीरों की नृत्य-परंपरा

आभीर वीर होने के साथ-साथ नृत्य-गायन के प्रेमी, वासुकी वादक, रसिक और उन्मुक्त वन-विहारी थे। उनके समाज में नारी को भी पूर्ण स्वतंत्रता प्राप्त थी और पुत्रों के नाय-नाय यह नारी समाज भी स्वच्छंद विहार करने वाला था। यद्वा नारी अधिक स्वतंत्र थी। आभीरों के सामाजिक बंधन काफी थिथिल थे। नारी अपने पति के आदेश या बंधन को माने यह उनके लिए आवश्यक न था। हरिवंश पुराण में उल्लेख है कि वृंदावन में कृष्ण के साथ हल्लीसक नृत्य में सम्मिलित होने से कुछ आभीर बालाओं को जब उनके पति या परिवार वाले ने रोकना चाहा तो उन्होंने उनकी बात नहीं मानी और वे रात्रि के समय कृष्ण के साथ विहार करने के लिए उन्हें रोजने लगी।

ता वार्यमाणा पतिभि भ्रातृभिर्मर्तृभिस्तथा ।

कृष्णं गोपागना रात्रौ मृगयन्ते रतिप्रिया ॥

—हरिवंश, हल्लीसकक्रीडन, श्लोक २४

इस विवरण से स्पष्ट है कि इस समाज में उत्सव, गायन और नृत्य का सहज वातावरण उपलब्ध था ।

नाट्यशास्त्र से ज्ञात होता है कि आभीर रमणिया द्विवेणीधरा होती थी और वे नृत्य-नाट्य में विशेष रूप से भाग लेती थी, प० कृष्णदत्त वाजपेयी का कहना है कि “उनके वस्त्रालंकारों का जो वर्णन नाट्यशास्त्र में मिलता है वह मथुरा, सूरतगढ़, देवगढ़ आदि स्थलों से प्राप्त कलाकृतियों में देखा जा सकता है । इन कलाकृतियों में कुछ नर्तकियों की मूर्ति भी है ।”<sup>२२</sup>

उत्सवों तथा विजयोत्सवों पर इस समाज में नृत्य की जो परंपरा प्रचलित थी उनमें ‘हल्लीसक नृत्य’ सर्वाधिक विख्यात था । इस हल्लीसक नृत्य के उनके उल्लेख प्राचीन वाङ्मय में भरे पड़े हैं । इसी से ‘रासक’ या ‘रास’ नृत्य का उद्भव हुआ । हरिवंश में इंद्र विजय के बाद कृष्ण द्वारा गोपागनाओं को बुलाकर जो नृत्य-गायन का आयोजन हुआ उसे हरिवंशकार ने ‘हल्लीसक क्रीडन अध्याय’ के अंतर्गत वर्णित किया है । ऐसी दशा में वह नृत्य जिसका आयोजन कृष्ण ने शरद-ज्योत्स्ना में यमुना-पुलिन पर किया मूलतः आभीरों में प्रचलित हल्लीसक नृत्य ही था । कालांतर में यही नृत्य अधिक कलात्मक बनकर रास के रूप में प्रसिद्ध हो गया । इसलिए रास के नृत्य रूप के अध्ययन के लिए पहले हल्लीसक नृत्य को समझना बहुत आवश्यक है ।

## हल्लीसक नृत्य

प्राचीन ग्रंथों में हल्लीसक नृत्य का हल्लीशक, हल्लीषक् व हल्लीश नाम से भी उल्लेख हुआ है । इस नृत्य के संबंध में डा० वासुदेवशरण अग्रवाल का विचार है कि इसका उद्गम यूनान के नृत्य इलीशियन से हुआ । डा० अग्रवाल की यह भी स्थापना है कि रास-नृत्य और हल्लीसक नृत्य की दो अलग-अलग परंपराएँ थीं परंतु ईसवी सन् के आसपास दोनों का संबंध हो गया । जहाँ तक डा० अग्रवाल की दूसरी मान्यता है इस तथ्य के काफी साक्ष्य उपस्थित हैं कि हल्लीसक और रास की दोनों नृत्य-परंपराएँ बहुत समय तक पृथक् रूप से साथ-साथ चलीं और अंत में हल्लीसक नृत्य रास में ही विलीन हो गया परंतु यह नृत्य यूनान से भारत आया, इस संबंध में डा० अग्रवाल ने कोई प्रमाण नहीं

दिया है। इस संबंध में हमने उनके जीवन काल में ही अपनी यह शका एक पत्र में उन्हें लिख कर भी भेजी थी, परंतु वह उन दिनों रोग-शैया पर थे इस कारण हमें उनका कोई उत्तर प्राप्त नहीं हो पाया और उसके एक मास बाद ही वह स्वर्गवासी हो गये।

हल्लीसक नृत्य में व्याप्त जो खुलापन और उन्मुक्तता थी शायद उसी कारण डा० अग्रवाल ने उसका उद्गम यूनान से माना है क्योंकि भारतीय आयों की सामाजिक मर्यादा से वह मेल नहीं खाता। लगता है कि शायद डा० अग्रवाल ने आभीरो के सामाजिक नृत्य की दृष्टि से इसके स्वरूप पर विचार नहीं किया होगा अन्यथा शायद वह अपना मत बदल लेते। परंतु डा० अग्रवाल के अति-रिक्त किसी अन्य विद्वान ने इसका उद्गम किसी विदेशी नृत्य से नहीं माना है। आभीरो को जो महानुभाव बाहर से आया बतलाते हैं उनमें से किसी ने भी उन्हें यूनान का मूल निवासी नहीं कहा। ऐसी दशा में हल्लीसक नृत्य का उद्गम इलीशियन नृत्य से हुआ ऐसा नहीं कहा जा सकता।

### ‘हल्लीसक’ की व्युत्पत्ति

अब प्रश्न यह उठता है कि ‘हल्लीसक’ शब्द की व्युत्पत्ति क्या है। अमर-कोश आदि ग्रंथों में हमें इस शब्द का कोई उल्लेख नहीं मिला। शायद आभीरो का नृत्य मानकर कोशकारों ने इसकी उपेक्षा की हो यह भी संभव हो सकता है। मथुरा में हमें श्री गोविंद चतुर्वेदी के निजी संग्रह में मेवाड़ से लीथो में छपे एक प्राचीन ‘शब्दार्थ चन्द्रामणि कोश’ के चतुर्थ भाग में हल्लीसक का उल्लेख निम्न प्रकार मिला है—

(हल्लीषम्) योषिता मण्डली नृत्ये ।

हल्लनं प्रचलयित यस्मिन् तत् हल्लीषम् । स्त्रीणां हल्लीष सह  
नर्तनम्त स्वार्थेकन् हल्लीषकम्—मण्डलेनतुयन्तत्य स्त्रीणां

हल्लीषकन्मुतत् ।

स्त्रीणां मण्डलिका नृत्ये अथवा एकस्यपुमोयत्नीभि स्त्रीभिश्च  
सहक्रीडने स तु रास क्रीडा यथा गोपाना मण्डलीनृत्यवन्वे  
हल्लीषक विदुः ।

उक्त व्याख्या के आरम्भ में प्रयुक्त ‘हल्लन’ शब्द से हम हल्लीसक शब्द की व्युत्पत्ति का अनुमान कर सकते हैं। ‘हलन’ शब्द ब्रज में गतिशीलता के अर्थ में प्रयुक्त होता है। आज भी रासधारी जब अपने बालकों को रास नृत्य की शिक्षा देते हैं तो सबसे पहले वे उन्हें ‘हलन’ (अग-संचालन) और ‘चलन’ (नृत्य में पाव लेना) सिखलाते हैं। ब्रज क्षेत्र में एक और शब्द प्रचलित है

‘हडल्ला’ गावो मे निस्संकोच उन्मुक्त भाव से गतिपूर्ण नृत्य की सराहना के लिए भी इस शब्द का प्रायः प्रयोग होता है। तीव्रगति से नृत्य करने वाले को कहा जाता है। ‘मैया बडे हडल्ला ते नाच्यौ।’ ऐसी दशा मे हल्लीसक की व्युत्पत्ति भी वही है जो हलन या हडल्ला शब्द की है। हमारे विचार से हल्लीसक का शब्दार्थ तीव्रगति से किया जाने वाला नृत्य है।

### हल्लीसक का मूल रूप

हल्लीसक नृत्य के लक्षण ग्रंथों मे यत्र-तत्र जो उल्लेख हैं उन सभी मे प्रायः यह स्वीकार किया गया है कि इस नृत्य मे एक ही नायक अनेक नायिकाओं के साथ विहार करता था। इस विहार मे ‘गोपस्त्रीणा यथा हरिः’ कह कर यह भी स्वीकार किया गया है कि कृष्ण आभीर रमणियों के साथ इस नृत्य को नाचे थे। कृष्ण ने गोपियों के साथ यह नृत्य-क्रीडा कब की इसका उल्लेख हरिवंश पुराण के विष्णुपर्व के अध्याय २१ मे उपलब्ध है।

इंद्र को पराजित करने के उपरांत श्रीकृष्ण ने यह समझकर कि “अब मेरी किशोर अवस्था समाप्त हो गई है” पहले तो उपवनो से भरे व्रज मे मस्त बैलो तथा बलवान गोपो की परस्पर युद्ध योजना की और स्वयं नाक-घड़ियाल की तरह गौओं को पकडने व उन्हें बलवान गोपो से लडाने लगे और रात्रि होने पर युवती गोपियों और गोप कन्याओं को बुलाकर उनसे विहार करने लगे।<sup>२३</sup>

यह विहार और नृत्य किस प्रकार का था उसका वर्णन करते हुए हरिवंशकार कहता है कि “वे झुंड की झुंड गोपिया खडी हो गईं और श्रीकृष्ण को कभी बीच मे और कभी पार्श्व मे लेकर कृष्ण-चरित के गीत गाने लगी। वे सुदरियां सब तरह से श्रीकृष्ण का ही अनुकरण, उन्ही का अवलोकन तथा अनुसरण कर रही थी। कुछ गोपिया हाथ से तालिया बजाती, विविध भावभंगी प्रदर्शित करती तथा कृष्ण-चरित गाती हुई भ्रमण करने लगी। अंत मे सभी गोपिया कृष्ण के समान नाचने, उन्ही के समान गाने तथा श्रीकृष्ण की तरह ही

२३. सकरी पागरागासु ब्रजरथ्यासु वीर्यवान् ।

वृषाणा जातदर्शणा युद्धानि समयोजयत् ॥ १६ ॥

गोपालाञ्च बलोदग्रान्योद्ययामास वीर्यवान् ।

वने म वीरो गाञ्चैव जयाह ग्राहवद्विभुः ॥ १७ ॥

युवतीगोपकन्याञ्च रात्रौ सकाल्य कालावत् ।

कैशोरक मानयन्वै सह तभिर्भुमोद ह ॥ १८ ॥

आखें मटकाती हुई विचरने लगी ।<sup>१४</sup>

इस विवरण से यह स्पष्ट होता है कि वीर आभीर जाति में जब कोई युवक असाधारण वीरता का प्रदर्शन करता था तब उसके सम्मान में हल्लीसक नृत्य होता था । यह वीरत्व के सम्मान में आयोजित एक सामाजिक महोत्सव था जिसमें कन्या और युवती दोनों ही उस वीर पुरुष के साथ नृत्य-गायन और रमण करती थी जो असाधारण पौरुष का प्रदर्शन करता था । यह नृत्य मडलाकार था, क्योंकि इस नृत्य का स्वरूप वीरपूजा का था अतः अवश्य ही इसमें ताडव नृत्य की गतियों की प्रधानता होगी । कृष्ण वचन से ही ताडव नृत्य में पारंगत थे और इसी नृत्य के माध्यम से वह कालिया नाग पर विजय प्राप्त कर चुके थे । उन्हीं का अनुकरण गोपागनाओं ने इस नृत्य में ज्यों का त्यों किया था, ऐसी दशा में यह नृत्य मूलतः ताडव नृत्य ही रहा होगा । आगे के श्लोक में नारियों के कृष्ण के प्रति जिस आकर्षण का कथन है उससे ऐसा प्रतीत होता है कि हाथों से ताल देने के साथ नायक का मस्तक वक्ष पर रख लेना, नदी व सरोवर में विहार तथा आलिंगन-चुवन भी इस नृत्य में वर्जित नहीं थे । यह नृत्य बिना किसी आडवर या तैयारी के प्रकृति के खुले वातावरण में बिना किसी औपचारिकता के तुरत आयोजित किया जा सकता था । बाद में इस नृत्य को रास का रूप दे दिए जाने के कारण हल्लीसक का स्थान रास-नृत्य ने ले लिया था । जैन धर्म में भी रास का जो प्रचार प्रसार हुआ उसका भी यही आधार था कि रास से भगवान् नेमिनाथ प्रमत्त होते हैं ।<sup>१५</sup> जैनो के २३वें तीर्थंकर नेमिनाथ भी आभीर थे और वह श्रीकृष्ण के चचेरे भाई थे यह सर्व-विदित तथ्य है । अस्तु ।

## हल्लीसक का विकास

जैसा कि डा० वासुदेवशरण अग्रवाल ने कहा है रास की स्थापना होने

२४. तास्तु पक्वीकृता सर्वा रमयन्ति मनोरमम् ।

गायन्त्य कृष्णचरितं द्वन्द्वशो गोपकन्यका ॥२५॥

कृष्णलीलाऽनुकरिण्य कृष्णप्रणिहितेक्षणा ।

कृष्णस्य गतिगमिन्यस्तरुण्यस्ता वरागना ॥२६॥

वनेषु तालहस्ताग्रैः कूजयन्त्यस्तथाऽपरा ॥

चैरुर्वै चरितं तस्य कृष्णस्य ब्रजयोषितं ॥२७॥

तास्तस्यनृत्यं गीतं च विलासस्मितवीक्षितम् ।

मुदिताश्चानु कुर्वन्त्य श्रीढन्ति ब्रजयोषितं ॥२८॥

२५. रगहि ए रमइ जो रासु, (सिरि) विजयसेणसूरि निमविउ ।

नेमि जिणु तूसइ तासु, अविक् पुरइ मणि रली ए ।

(रेवतगिरि-रासु, २०)

के काफी समय बाद तक भी यह हल्लीसक नृत्य यथावत प्रचलित रहा और इसकी परंपरा भी पृथक् से विकासमान रही, यह लक्षण-ग्रथो से प्रकट होता है। हरिवंश के टीकाकार चक्रवाल ने हल्लीसक को आवर्त-नृत्य कहा है जिसकी पुष्टि बाणभट्ट ने भी की है तथा इसे उपरूपक विशेष कहा है। बाद में हल्लीसक नृत्य केवल आभीरो का नृत्य न रहकर पूरे भारतीय समाज का नृत्य हो गया था और उसके नृत्य में कुछ नाटकीयता का भी समावेश होने लग गया था। इसीलिए बाणभट्ट ने इसे नाट्य कहा है।<sup>२६</sup> अभिनव गुप्त ने भी इसे उपरूपक और मडलाकार नृत्य कहा है।

अभिनव गुप्त ने नाट्यशास्त्र की अपनी टीका में लिखा है कि मडल द्वारा सपन्न होने वाला नृत्य ही हल्लीसक है। इसमें एक नेता होना चाहिए जिस प्रकार कि गोपियो में भगवान श्रीकृष्ण वात्स्यायन के टीकाकार यशोधर ने भी अभिनव गुप्त के इसी कथन की अक्षरशः पुष्टि की है—

मण्डलेन च यतस्त्रीणां नृत्य हल्लीसक तु तत् ।

नेता तत्र भवदेको गोपस्त्रीणां यथा हरिः ॥<sup>२७</sup>

इस नृत्य में अनेक राग, तान तथा विभिन्न प्रकार की लयों के समावेश का उल्लेख करते हुए उसने इस नृत्य में ६४ युगलो (एक एक स्त्री के साथ एक एक पुरुष) तक के सम्मिलित होने का विधान किया है। 'शृंगारप्रकाश' में भी इसी प्रकार का मत व्यक्त किया गया है। नाट्यदर्पणकार ने हल्लीसक नृत्य में नायिकाओं की संख्या १६ या १२ निर्धारित करके कहा है कि वे अपने हाथों को बाध कर ठीक प्रकार रखें। इन उल्लेखों से प्रकट होता है कि बाद में हल्लीसक में भी एक नायक के स्थान पर अनेक युग्म सम्मिलित होने लगे थे।

## हल्लीसक का लोप

परंतु जैसे-जैसे रास नृत्य की लोकप्रियता बढ़ी, हल्लीसक का आकर्षण कम होने लग गया और अंत में उसे अपने आपको रास के साथ ही एकाकार कर देना पड़ा। आज भी अहीरो में डंडे बजाकर मडलाकार नृत्य की परंपरा

२६ "मण्डलेनु यन्नाट्य हल्लीसकिमित स्मृतम्"—बाणभट्ट

२७ इसी मत की पुष्टि अन्य लक्षण-ग्रथो से भी होती है—

हल्लीसक क्रीडनक एकस्यैव पुंस, बहुभिः स्त्रीभिः क्रीडनं सेव रासं क्रीडा ।

(हरिवंश, २, २०, ३५, नीलकण्ठ)

नर्तकीभिरनेकाभिर्मण्लीभूद नर्तनम् ।

यत्नेको नृत्यति नटस्त द्वे हल्लीसक विदुः ॥



है। हमारे वचन में मथुरा की रामलीला की बारात में जब अहीरो की यह मंडली नृत्य करती निकलती थी तो दर्शक मग्न रह जाते थे। अहीरो की यह नृत्य-परंपरा हल्लीसक नृत्य की ही एक स्मृति कही जा सकती है, परंतु हल्लीसक स्वयं नृत्य विधा के रूप में इसी सन् के प्रारंभ के उपरांत ही रास का अंग बन गया था। अब इसका स्वतंत्र अस्तित्व विद्यमान नहीं है।

## रास का उदय और विकास

हल्लीसक से श्रीकृष्ण ने जिस रास परंपरा को जन्म दिया वह नृत्य और गायन-प्रधान थी। इसके नाट्यरूप का विकास बाद की घटना है। आभीरो का प्रागैतिहासिक मंडल-नृत्य हल्लीसक ही महाभारत-काल में रास के जन्म का कारण बना यह हम पिछले अध्याय में कह चुके हैं।

### रास का उदय-काल

राम का उदय-काल लगभग वही है जो महाभारत-काल का है। महाभारत का युद्ध किस काल में हुआ इस संबंध में भारतीय और पाश्चात्य विद्वानों में मतभेद है, जिसके विवेचन में जाना यहाँ इष्ट नहीं है, भारतीय विद्वान कृष्ण-काल या महाभारत-काल को अब से पाँच हजार वर्ष से भी अधिक पुरानी घटना मानते हैं जबकि पाश्चात्य विद्वान इसका समय अब से लगभग ३५०० वर्ष पूर्व निर्धारित करते हैं।<sup>१</sup> महाभारत के युद्ध के समय श्रीकृष्ण की आयु लगभग सौ वर्ष थी। वे लगभग १२५ वर्ष की आयु तक इस घराधाम पर विराजे थे।<sup>२</sup> इस आधार पर महाभारत के युद्ध के लगभग ८० वर्ष पहले भी यदि रास का उदय-काल माना जाए तब भी पाश्चात्य मत के अनुसार रास मंच ३५०० वर्ष से अधिक पुराना तो सिद्ध होता ही है। एक नृत्य या नाट्य परंपरा का विभिन्न युगों और स्थितियों में इतनी लंबी अवधि तक निरंतर जीवित बने रहना जहाँ अपने में एक आश्चर्य है, वही यह तथ्य उसकी महत्ता, लोकप्रियता और विशिष्टता का भी प्रमाण है। भारतीय संस्कृति के सर्वमान्य नायक भगवान् कृष्ण के व्यक्तित्व ने यद्यपि इस परंपरा को अमरत्व प्रदान करने में महत्वपूर्ण भूमिका संपादित की है, परंतु रास की कलात्मकता तथा समाज का इसके प्रति निरंतर आकर्षण भी इसके दीर्घ जीवन के प्रमुख कारण हैं। इस दृष्टि से रास

१ कृष्णकाल के भारतीय दृष्टिकोण शोधपूर्ण विवेचन के लिए देखें—पोद्दार अभिनदन ग्रंथ में तिलकधर शर्मा का लेख, पृष्ठ ६६७

२. "शरच्छत व्यतीवाद पचदशाधिक प्रभो"—भागवत

का महत्व भारतीय कलाओं के इतिहास में अत्यधिक गौरवपूर्ण है ।

## रास के प्राचीन उल्लेख

भगवान् कृष्ण ने रास का उदय ब्रज वृंदावन में यमुना पुलिन पर ब्रज गोपिकाओं के साथ नृत्य करके किया इसके वर्णन पुराणों में सर्वत्र उपलब्ध हैं । पुराणों के अतिरिक्त भी विभिन्न भाषाओं के साहित्य में श्रीकृष्ण के ब्रज में किये गये इस नृत्य के वर्णन उपलब्ध हैं । दक्षिण में शिल्पादिकारम् (द्वितीय शताब्दी) और मणिमेखल के अनुसार वहाँ के अति प्राचीन नृत्य 'कुरावडकूत' के सबब में वर्णन मिलता है कि श्रीकृष्ण उनकी प्रेयसी 'नाम्पिनै' और उनके भाई बलराम ने सात गोपियों के साथ हाथ में हाथ डालकर 'कुरावडकूत' नृत्य किया था ।<sup>१</sup> यहाँ राधा का स्थान 'नाम्पिनै' ने तथा रास का स्थान 'कुरावडकूत' ने ले रखा है । इस प्रकार धुर दक्षिण तक रास के प्रारंभकर्ता श्रीकृष्ण ही स्वीकार किये गये हैं भले ही वहाँ उसका नाम 'रास' न हो ।

पुराणों का कथन है कि शरद निशा में श्रीकृष्ण के हृदय में रमणेच्छा जागृत हुई और उन्होंने वृंदावन में यमुना पुलिन पर वासुरी-वादन करके गोपिकाओं को रास के लिए आमन्त्रित किया ।<sup>२</sup>

यहाँ ध्यान देने की बात यह है कि हरिवंशकार ने हल्लीसक के रूप में जिस नृत्य का कथन किया है परवर्ती पुराणों में वर्णित रास वर्णनों से उसमें कुछ भिन्नता है । हरिवंश में वासुरी-वादन का उल्लेख नहीं है जो वाद के पुराणों में पाया जाता है । श्रीकृष्ण की इंद्र-विजय से भी इन पुराणों में रास को नहीं जोड़ा गया है, यह उसका स्वतंत्र रूप से कथन करते हैं । इससे यही अर्थ लिया जा सकता है कि इंद्र-विजय पर श्रीकृष्ण ने आभीर रमणियों के साथ जो हल्लीसक नृत्य किया था, वही वाद में शारदी निशाओं में उनके ब्रजवास-काल में प्रायः किया जाता रहा और वही रास के रूप में प्रसिद्ध हो गया ।<sup>३</sup> मच्छुकदेव

३ रासलीला एक परिचय, पृष्ठ १७

४ कृष्णस्तु योवन दृष्ट्वा निशिचन्द्रामसौ वनम् ।

शारदी च निशा रम्या मनश्चक्रे रतिं प्रति ॥

५ ब्रह्मपुराण, अ० ११८, विष्णुपुराण, पंचमाश, अ० १३

६ यद्यपि हल्लीसक रास नृत्य के रूप में कृष्णकाल में ही प्रसिद्ध हो गया था फिर भी आभीरों के हल्लीसक नृत्य की परंपरा और याद बहुत बाद तक बनी रही और साहित्य में उसके उल्लेख भी होते रहे । भास ने अपने नाटक 'वाल-चरित्त' के अंक ३ में कृष्ण का रास के लिए नहीं बरन हल्लीसक नृत्य के लिए ही वृंदावन जाने का उल्लेख किया है ।

(मातुल सर्वं तावत् तिष्ठतु । अथ भर्तृदामोदरो स्मिन् वृंदावने गोपकन्यकाभि हल्लीसक नाम प्रक्रीडितु आगच्छति) वृद्ध गोपालक तेनाहि सर्वगोपजनै सहभर्तृदामोदरस्य हल्लीसक पश्याम । (चौखम्बा प्रकाशन, पृष्ठ ५५)

के 'सिद्धात प्रदीप' से हमारी इस स्थापना की पुष्टि होती है। उनका स्पष्ट कथन है कि 'रासक्रीडानाम् रासोनाम बहुनर्तकी युक्ते नृत्य विशेष स एव हल्लीश इति युगान्तरे प्रसिद्धः।' इस कथन के अनुसार युगो से हल्लीश नाम से प्रसिद्ध नृत्य ही रास के नाम से पुनर्गिठित हुआ। इसी मत की पुष्टि करते हुए भोज कहते हैं कि हल्लीसक से रास में विशेषता यह थी कि हल्लीसक की अपेक्षा यह नृत्य विशेष तालबध से युक्त था—“तादिद हल्लीसकमेव तालबध विशेष-युक्त रासएवेत्युच्येत।” इस कथन से प्रकट होता है कि नटनागर कृष्ण की कला ने हल्लीसक को अधिक कलात्मक रूप देकर उसे रास या रासक का रूप प्रदान किया था। यह कलात्मक विकास क्या था इसकी चर्चा हम आगे करेंगे। यहाँ तो हम यही कहना चाहते हैं कि रास का उदय व्रज में श्रीकृष्ण द्वारा हुआ और यह नृत्य प्रारम्भ में उनके साथ आभीर रमणियों द्वारा नाचा गया।

परन्तु उस समय आभीरों का मथुरा नरेश कंस से जो सघर्ष छिडा हुआ था, श्रीकृष्ण की अधिक शक्ति उसी में केंद्रित रही। व्रज में रहते हुए वह रास के कलात्मक क्षेत्र में अधिक कार्य करने का अवकाश नहीं पा सके। कंस-वध के उपरांत जब मथुरा राज्य का नेतृत्व श्रीकृष्ण के हाथ में आ गया और आभीर तथा यादवों का पारस्परिक भेदभाव समाप्त होकर द्वारका में इनका एक संयुक्त नया उपनिवेश बस गया तब ये लोग वहाँ शांति के साथ रहे। तभी उस शांत और राजसी वातावरण में आभीर और यदुवशियों को अपनी कला-परंपरा को भी विकसित करने का अवसर मिला और वही रास के विकास के भी नवीन मार्ग खुले।

जैसा हम पहले कह चुके हैं रास नृत्य जब व्रज में प्रारम्भ हुआ तब उसमें ताडव तत्त्व का प्राधान्य था, परन्तु द्वारका में जब इसका विकास हुआ तब यादव (आभीर) रमणियों ने जो पहले से ही रास की प्रेमी थी, इस कला को विशेष रूप से सीखा। रास को लास्य रूप देकर नागरता प्रदान करने में अनिरुद्ध (श्रीकृष्ण के पौत्र) की विदुषी पत्नी उषा का महत्वपूर्ण योगदान था। श्रीकृष्ण की यह पौत्र-वधू शिव के परमभक्त असुर नरेश बाणासुर की प्रिय पुत्री थी और उसे नृत्य की शिक्षा वाल्यावस्था में स्वयं माता पार्वती से प्राप्त हुई थी। उसने रास को लास्य रूप देकर द्वारका के रमणी समाज में लोकप्रिय बनाया। शाङ्गदेव ने अपने 'संगीत रत्नाकर' में इस प्रसंग का उल्लेख किया है

लास्यम स्याग्रत प्रीत्या पार्वत्या समदीदिशत् ॥६१॥

पार्वती त्वनु शास्तिस्म, लास्य बाणात्मामुपाम् ।

तया द्वारावती गोप्यस्ताभि सौराष्ट्रयोषित. ॥७॥

तामिस्तु शिक्षिता नार्यो नाना जनपदारपदा ।

एव परम्पराप्राप्तमेतल्लोके प्रतिष्ठितम् ॥८॥

इस प्रकार उपा के प्रयत्न में रास में सुकुमार भावनाओं का विकास हुआ और उसे विशेष कलात्मक स्तर प्राप्त हुआ । द्वारका में ही इस नृत्य में नाटकीयता का भी समावेश हुआ और लोचननायक श्रीकृष्ण की बाल लीलाएँ इन नृत्यों के माध्यम से प्रदर्शित की जाने लगी ।<sup>७</sup>

हरिवंश पुराण में द्वारका के पिंडारक क्षेत्र में आयोजित एक उत्सव का विस्तृत वर्णन मिलता है जिससे आभीर और यादव सस्कृति की एकरूपता प्रमाणित होती है, तथा द्वारका में रास का किम रूप में विकसित हुआ उसका भी पूरा स्वरूप स्पष्ट हो जाता है । इसीलिए यहाँ इस महोत्सव का विवरण प्रस्तुत किया जा रहा है ।

### हरिवंश पुराण का एक महोत्सव द्वारका का जल-विहार

हरिवंश पुराण के अनुसार यह उत्सव द्वारका के पिंडारक क्षेत्र में समुद्र के तट पर हुआ था । हरिवंशकार ने इस उत्सव के माध्यम से यादवों के चरित्र का सागोपाग चित्र खींच दिया है । वे यहाँ अत्यंत वीर होने के साथ-साथ उच्च कोटि के विलासी भी चित्रित किये गये हैं । हरिवंशकार ने कहा है कि यादवों में एकमात्र बलदेव जी ही ऐसे थे जो केवल अपनी पत्नी रेवती पर ही अनुरक्त थे ।<sup>८</sup> अन्य समस्त यादव प्रायः स्त्रियों के लिए लड़ मरते थे इसलिए भगवान् कृष्ण ने भारी मस्या में सुदरी वाराणसाओं को द्वारका लाकर बसाया था ।<sup>९</sup>

इस महोत्सव में यादवों के उन्मुक्त विहार का जो विगद वर्णन है वह उसी हल्लीमक के वर्णन का विशद और राजसी रूप है जो ब्रज के आभीरों की बस्ती में कृष्ण ने अपनी किशोरावस्था के अंत और यौवन के आगमन पर यमुना पुलिन पर रचाया था । यह उत्सव आभीरों और यादवों की सांस्कृतिक एकता

७ रेवत्या चैकया मार्घ वलो रेमेऽनुकूलवा ।

चक्रवाकानुरागेण यदु श्रेष्ठ प्रतापवान् ॥ हरिवंश, विष्णुपर्व, अध्याय ६०, श्लोक ११ ।

८ सामान्यास्ता कुमाराना श्रीढानार्यो महात्मनाम् ।

इच्छा भोग्या गुणैरैव, राजन्या वेपयोपित ॥

स्थितिरेषा हि मैमाता कृता कृष्णान धीमता ।

स्त्रीनिमित्त भयेद्वैर या यदूनमितिप्रभो ॥

को घोषित करता है। इस उत्सव के नृत्य और गायन को हरिवंशकार ने स्पष्ट रूप से रास कहा है।<sup>९</sup> इससे यह सिद्ध होता है कि आभीरो के गोपालक कवीलो में नृत्य और गायन की जो लोक परंपरा हल्लीसक के नाम से विख्यात थी उसे ही द्वारका में कृष्ण और यादवों ने नागरिक रूप देकर और भव्य बनाकर 'रास' के रूप में विकसित किया था। हरिवंश में 'रास' शब्द का प्रथम प्रयोग इस उत्सव के नृत्य के लिए ही हुआ है। शृंगार रस से सिकत नृत्य गायन की यह परंपरा रास कहलाई।<sup>१०</sup>

यहां हम संक्षेप में उत्सव की रूपरेखा दे देना चाहते हैं जिससे यादव और आभीरो की संस्कृति तथा रास का वह रूप स्पष्ट हो सके, जिसके कारण रास को रस का समूह माना गया।

हरिवंश के अनुसार इस उत्सव में सभी यादवों ने पहले डट कर मदिरापान किया फिर कृष्ण के नेतृत्व में सुंदर नारियों के साथ समुद्र के जल में बैठकर वे मस्ती में परस्पर जल उछाल-उछालकर विहार करने लगे। यादव नारियों के अतिरिक्त द्वारका की गणिकाएं भी इस उत्सव में सम्मिलित हुई थीं। यादवगण उनके अभिनय, नृत्य व सौंदर्य पर विमुग्ध हो गये। यह देखकर भगवान् कृष्ण ने बाहर से भी उच्चकोटि की अप्सराएं बुलवायीं और उनके गायन-वादन और स्वर्गीय अभिनय ने यादवों को मुग्ध कर लिया, तब इन सुंदरियों को साथ लेकर यादवगण रैवतक पर्वत, घरो या वनों में चले गये और वहां इच्छानुसार विहार करके पुन लौट आये। पुष्पो और अंगरागो से सुवासित इन महिलाओं के साथ यादवों ने विश्वकर्मा द्वारा निर्मित १६ हजार रमणियों के रमण करने के लिए बनाई गयी विभिन्न आकार की नौकाओं पर पुन नौका-विहार किया, जिनमें सब विलास के साधन तथा मूल्यवान से मूल्यवान रत्न-राशि उपलब्ध थी।

## नृत्य और अभिनय

जब बलराम रेवती के साथ, कृष्ण अपनी रानियों के साथ तथा यादव अपनी रुचियों के अनुसार विभिन्न सुंदरियों के साथ विहार का आनंद ले रहे थे तो वहां कुछ और प्रमुख अप्सराएं आ उपस्थित हुईं और कृष्ण की आज्ञा से उन्होंने बलराम व रेवती के निकट आकर उनके आनंद के लिए नृत्य किया

९ रासावसाने त्वय गृह्य हस्ते महामुनि नारदमप्रमेय ।

प्रताप कृष्ण भगवान्समुद्रे सान्नजिती चार्जुनेव चाथ ॥ (अध्याय ६१, श्लोक ३०)

१० परवर्ती भक्तिकाल में भी रास की व्याख्या भक्तों ने एक स्वर से 'रसाना समूहो रास' कह कर की है।

तथा कृष्ण की अनेक बाल लीला तथा द्वारका लीलाओं का अभिनय किया। यह उत्सव ही रास के नाट्य रूप के विकास का संभवतः प्राचीनतम विवरण है। इस दृष्टि से इन प्रदर्शनों पर यहाँ विस्तार से विचार करना आवश्यक है।

**रास में नाट्य का उदय और उसका स्वरूप**

‘छालिक्ख संगीत’ उत्सव के प्रारंभ में अप्सराओं द्वारा रास नृत्य तथा कृष्ण लीलाओं के प्रदर्शन का उल्लेख निम्न प्रकार हुआ है

चक्रुस्तथैवाभिनयेन लब्धं यथावदेपा प्रियमर्थयुक्तम् ।  
हृद्यानुकूलं च बलस्य तस्य तथाजया रैवतराज पुत्र्या ॥६॥  
चक्रुर्हमन्त्यश्च तथैव राम, तद्देशभाषाकृतिवैपयुक्ता ।  
सहस्तताल तलित मलील वरागना मगलममृतागधच ॥७॥  
संकर्षणाघोक्षजनन्दनानि, संगीतं कृत्योऽथ च मगनानि ।  
कम प्रलम्बादिवच च रम्य चाणूरघात च तथैव रगे ॥८॥  
यशोदयाच प्रथित यशोऽथ दामोदरत्वं च जनार्दनस्य ।  
वध तथारिण्टकधेनुकाम्या, ब्रजे च वास शकुनीवध च ॥९॥  
तथा च भग्नो यमलार्जुनोत्तौ सृष्टि वकाणामपि वत्सयुक्ताम् ।  
स कालियो नागपतिर्हृदे च, कृष्णेन, दान्तश्च यथा दुरात्मा ॥१०॥  
शस्त्रहृदादुद्धरणं च वीर पद्मोत्पलाना मधुमूदनेन ।  
गोवर्धनोऽर्थे च गवा घृतोभूद्यथा च कृष्णेन जनार्दनेनः ॥११॥  
कुब्जा यथा गन्धकपीपिका च कुब्जत्वहीना कृतवाश्च कृष्ण ।  
अवामन वामनक चक्रे कृष्णो यथात्मानमनोऽप्यनिष्ट ॥१२॥  
सौभप्रमाय च हलायुधत्व वध मुरस्याप्यय देवशत्रो ।  
गन्धार कन्यावहने नृपाण रथे तथा योजनमूर्जितानाम् ॥१३॥  
तत सुभद्राहरणं जय च युद्धे च बालाहकजम्बुमाले ।  
रत्नप्रवेक च युवाजितैर्यत्नमाहृत शक्र समीक्षमासीत ॥१४॥  
एतानि चान्यानि च चारूपा जगु स्त्रिय प्रतिकाराणिराजन् ।  
संकर्षणाघोक्षजहर्षणानि चित्राणि चानेक कथा श्रयाणि ॥१५॥  
कादम्बरीपान मदोत्कटस्तु बल पृथुश्री स चुकूर्द राम ।  
सहस्तताल मधुर समच स भार्याया रैवतराज पुत्र्या ॥१६॥  
(हरिवंश पुराण, छालिक्ख संगीत अध्याय)

उक्त वर्णन से यह प्रकट है कि अप्सराओं ने बलराम जी को नमस्कार करके पहले उन्हें रास नृत्य दिखाया और फिर उनके मनोरंजनार्थ उनकी तथा श्रीकृष्ण की ब्रज तथा द्वारका जीवन की कुछ प्रमुख लीलाएँ दिखायी। वे

लीलाएं थी :

कस, प्रलम्ब, अरिष्ट, वक, चाणूर तथा घेनुक के वध की लीलाएं, कृष्ण के दामोदर नाम प्राप्ति, ब्रज निवास, यमलार्जुन भग, वृको की सृष्टि, कालिय-दमन, समुद्र से शंख का उत्तोलन, गोवर्धन धारण, कुब्जा का कुब्जात्व दूरी-करण, वामन रूपधारण, सौम विनाश, हलायुध नामधारण, गाधारराज की कन्या से विवाह मे महारथी राजाओं के साथ युद्ध, सुभद्राहरण के समय युद्ध मे विजय प्राप्ति, पुरुदैत्य का वध, बलाहक और जम्बुमाली के साथ युद्ध तथा इद्र के समक्ष सैनिकों द्वारा रत्नराशि का अपहरण ।

ये सब लीलाएं अभिनेय के साथ-साथ गेय भी थी जिनके गायन से बलराम ऐसे अविभूत हुए कि वे स्वयं भी अपनी प्रिय पत्नी रेवती के सहित हाथों से सुमधुर ताल देते हुए इस गायन से पूर्ण लीलाओं मे सम्मिलित हो गये ।

हरिवंश के इस वर्णन मे निम्न तथ्य विशेष ध्यान देने योग्य है :

(१) जिन लीलाओं के नाम उक्त सूची मे गिनाये गये हैं वे सभी वीर रस की हैं । इनसे हमारे पूर्व प्रकट मत की पुष्टि होती है कि रास मूल रूप से तांडव नृत्य था ।

(२) छालिक्य-सगीत के इस रासलीला वर्णन मे कृष्ण-बलराम के अनेक वीरतापूर्वक युद्धों व विजयों का उल्लेख है किंतु इसमे 'कृष्ण बाणासुर सग्राम' के अभिनय का कथन नहीं है । इसका कारण यह है कि बाणासुर से कृष्ण का युद्ध उस उत्सव के बाद की घटना थी । बाणासुर से युद्ध के उपरांत ही उसकी राजकुमारी उषा का अनिरुद्ध से विवाह हुआ था और उसी दैत्य राजकुमारी ने तांडव से युक्त इस रास मे लास्य की प्रतिष्ठा की थी, यह हम पहले कह चुके हैं । अतः रास मे लास्य की भावुकता और कोमलता का उदय बाद की घटना है जिस पर रास का परवर्ती वर्तमान ढांचा खड़ा हुआ है ।

(३) तीसरी महत्वपूर्ण बात इस विवरण से यह प्रकट होती है कि जिन लीलाओं का अभिनय इस उत्सव मे हुआ वे अनेक हैं । एक ही समय मे उनका लगातार अभिनय किया गया था । इससे प्रकट होता है कि ये लीलाएं बहुत छोटे-छोटे एकांकी के ढंग के गेय रूपक थे । उत्सव का वर्णन पढ़ने से जो वातावरण बनता है उससे लगता है कि इन अल्पकालीन गेय अभिनयों मे नृत्य का भी पूरा-पूरा योग रहा होगा । विशेष रूप से चरम सीमा (क्लाइमेक्स) के चित्रण मे उसे अधिक महत्व दिया गया होगा ।

(४) इस अभिनय का अप्सराओं द्वारा किया जाना विशेष रूप से ध्यान देने वाली घटना है । हरिवंश मे अन्यत्र उल्लेख है कि भगवान कृष्ण ने



यादवों के मनोरंजन के लिए द्वारका में दूर-दूर से लाकर मुदर स्त्रियों को बसाया था। 'छालिक्य-संगीत' से पूर्व रास और कृष्ण लीला प्रस्तुत करने वाली ये अप्सराएँ संभवतः वही रमणियाँ थीं जो द्वारका में निरंतर कलात्मक वातावरण बनाए रखने के लिए लाई गई थी। इन रमणियों के द्वारा राम नृत्य तथा कृष्ण की जीवन लीलाओं का प्रदर्शन देखना यादवों का मुख्य आकर्षण रहा होगा। इसलिए इन्हें इन लीलाओं के लिए विशेष रूप में प्रशिक्षित किया जाता रहा होगा। इस प्रकार कृष्ण-चरित के अभिनय की व रास की व्यावसायिक परंपरा का इस रूप में श्रीगणेश श्रीकृष्ण के जीवन-काल में ही हो गया था। यह तथ्य इस वर्णन से स्पष्ट हो जाता है।

(५) द्वारका में जब कृष्णलीलाओं के अभिनय के लिए इन अप्सराओं को प्रशिक्षित किया गया होगा तो उन्हें प्रशिक्षित करने के लिए ये कृष्ण-लीलाएँ 'रासक' के रूप में लिखी भी अवश्य गई होंगी। हमारा अनुमान है कि द्वारका में रचित ये 'रासक' ही परवर्ती रासक ग्रंथों की रचना परंपरा के मूल आधार बने। यही से यशस्वी व्यक्तियों के जीवन की मुख्य घटनाओं पर 'नाट्य-रासक' लिखने का क्रम प्रारंभ हुआ होगा, जो बाद में अनेक दिशाओं और अनेक रूपों में विकसित हुआ। सौराष्ट्र के इन्हीं परवर्ती रासक ग्रंथों के आधार पर इस युग में श्री फावर्म 'रास-माला' जैसे महत्वपूर्ण ग्रंथ की रचना कर पाए हैं जिसका मूल आधार द्वारका की यह राम-परंपरा ही थी।

संभव है कि कुछ विद्वान् हमारी उक्त मान्यता से महमत न हो क्योंकि उन्हें हरिवंश के उक्त वर्णन में ऐतिहासिकता के समुचित आधार के दर्शन नायब न हो। परंतु यदि ऐसा हो भी, तब भी उन्हें यह तो मानना ही पड़ेगा कि चतुर्थ शताब्दी में पूर्व ही (जो हरिवंश का रचना-काल है) मंच पर उक्त रासको का प्रदर्शन अवश्य ही प्रचलित था तभी हरिवंशकार ने उनके अभिनय का इस अधिकार और दृढ़ता से सांगोपांग वर्णन किया है। ऐसी दशा में यह स्वीकार न करने का कोई कारण नहीं रहता कि ईसवी सन के प्रारंभ में नाट्य रासको की यह परंपरा प्रचलित थी जिसका उल्लेख भरत ने 'नाट्य-रासक' के नाम से किया और चौथी शताब्दी में इस देश में कृष्ण लीलाओं को 'रासक' रूप में प्रदर्शित करने की इसी गेय नृत्य-परंपरा का वर्णन हरिवंश पुराण के इस उत्सव में उपलब्ध होता है। खेद है कि इस युग का लिखित कोई 'रासक ग्रंथ' उपलब्ध नहीं हो सका है, अन्यथा कृष्णलीला के नाट्य रूप का पूरा स्वरूप और स्पष्ट हो जाता। अस्तु।

## रास-नृत्य

हरिवंशकार इन लीलाओं के उपरांत पुनः रास-नृत्य के आयोजन का

उल्लेख करता है। उसका कथन है कि अभिनय और नृत्य के इस सरस वातावरण में जब कादवरी-पान करके मदमत्त बलराम रेवती के साथ ताली बजाकर नृत्य करने लगे तब भगवान कृष्ण भी बलराम जी को आनंदित करने के लिए सत्यभामा के साथ वहा जाकर इस नृत्य-गायन में सम्मिलित हो गये। उस समय अर्जुन भी संयोग से वहा उपस्थित थे। वह भी वहा बैठकर गाने लगे। फिर तो सभी प्रमुख यादव और सुदरी तथा अप्सराएँ उस नृत्य-गायन में सम्मिलित हो गयी। तभी वहा देवापि नारद भी आ पहुँचे और वह भी उस समय सबके साथ मिलकर इतना नाचे कि उनकी जटाएँ खुलकर छितरा गयी। वहा नृत्य-गायन के साथ हास-परिहास का भी अपूर्व वातावरण सबको आनंदित करने लगा। इस प्रकार रास का यह आयोजन समाप्त हुआ तो कृष्ण नारद का हाथ पकड़ कर सत्यभामा और अर्जुन के साथ जल में कूद पड़े। तब कृष्ण और बलराम के नेतृत्व में यादवों के दो दल बने और वे परस्पर जलक्रीड़ा करने लगे। जलक्रीड़ा के साथ यादवों व अप्सराओं का गायन-वादन भी उच्च स्वर में आरम्भ हो गया।

जलक्रीड़ा के बाद सभी यादवों ने विभिन्न प्रकार के मिर्च पड़े सुस्वादु मांसों का भोजन किया। उद्धव आदि जो एक-दो यादव मांस नहीं खाते थे उन्होंने सुस्वादु निरामिष भोजन किया। भगवान कृष्ण ने स्वयं सबको भोजन परोसा। बाद में सभी ने अपनी प्रियतमाओं के साथ मद्यपान किया।

## छालिक्य-गीत

रात्रि हो जाने पर सगीत सभा आरम्भ हुई। इस सगीत सभा की विशेषता यह थी कि इस समय नारदजी व स्वर्ग से आयी अप्सराओं ने सर्व-प्रथम छालिक्य गीत (जो अब तक स्वर्ग के देवताओं की ही वस्तु थी) प्रथम बार मर्त्यलोक में कृष्ण की कृपा से यादवों को सुनाया और उन्हें वह गीत सिखाया। यह गीत नारद की वीणा पर गाया गया। अर्जुन ने मृदंग तथा अन्य अप्सराओं ने अन्य विविध वाद्य बजाएँ। श्रीकृष्ण वशी बजाने लगे और सभी नारियाँ उन्हें घेर कर नाचने लगी। नृत्य के बाद रम्भा ने अभिनय द्वारा भगवान को आनंदित किया और फिर स्वर्ग की अन्य अप्सराओं ने भी अपनी कला दिखायी। भगवान ने सभी कलाकारों को अपने हाथ से तावूल देकर सम्मानित किया।

स्वर्ग के इस छालिक्य-गीत के प्रथम यदुवशी गायक प्रद्युम्न थे जिन्हें श्रीकृष्ण ने गायन के उपरांत स्वयं तावूल दिया। यादवों में ने केवल बलराम, कृष्ण, अनिरुद्ध और साम्ब ही इस छालिक्य गीत के मर्त्यलोक में सफल गायक हुए। इन्हीं से यह गीत-परंपरा लोक कल्याणार्थ इस भूमि पर स्थिर

हुई। इस गायन के अनंतर अप्सराओं ने भगवान से विदा मागी और यह उत्सव समाप्त हुआ।

### आभीर और यादवों की सस्कृति की एकरूपता

इस वर्णन से यादवों की उत्सवप्रियता पर यथेष्ट प्रकाश पड़ता है। जल-विहार, मदिरा-पान, नृत्य-गायन, तथा अभिनय इनके मनोविनोद के मुख्य माध्यम थे। कलाकारिता इस समाज के जीवन का मानो अभिन्न अंग ही थी। द्वारका में पहुँचकर यदुवंशी स्वर्गीय संगीत को सीखकर उसमें भी पारंगत हो गये थे। महिलाएँ और पुरुष सभी नृत्यकला के ज्ञाता थे और उत्सवों में सामूहिक रूप से उन्मुक्त नृत्य करते थे। भगवान कृष्ण की जीवन-लीलाओं के प्रदर्शन में इनकी विशेष रुचि थी। मिर्च-मसालों में बने विभिन्न पशुओं तथा पक्षियों का मांस इनका प्रिय भोजन था। अगराग और पुष्प इन्हें विशेष प्रिय थे। इस युग के सभी मुपास व विलास के उत्कृष्ट साधन इन्होंने अपने पुरुषार्थ से जुटा लिये थे।

इस समाज में स्त्रियों को भी पुरुषों जैसी ही स्वतन्त्रता थी, तथा उत्सवों के अवसर पर कोई भी स्त्री किसी भी पुरुष के साथ उन्मुक्त विहार कर सकती थी। पुरुषों को भी किसी सुदरी या वारागना के साथ निस्संकोच रमण करने की पूरी छूट थी। समाज में इस प्रकार के आचरण को बुरा नहीं माना जाता था। छोटे बड़े सब मिलकर एक-दूसरे के सामने बिना किसी लज्जा या संकोच के विहार करते थे। पिता और पुत्र सभी निस्संकोच साथ-साथ सुरापान और स्वच्छंद रमण करते थे। समाज के मुख्य पुरुष युवकों के इस प्रकार के व्यवहार को प्रोत्साहित करते थे और उसमें प्रसन्नता अनुभव करते थे। समाज के युवक इस संसार के सभी सुखों को खुलकर भोग इसका वे स्वयं प्रबंध करने की चेष्टा करते थे और उनके लिए सभी सुविधाएँ जुटाते थे। यह पूरी जाति ही उत्सव-प्रेमी थी। नगर के बाहर प्राकृतिक वातावरण में जल के किनारे उत्सव करना इन्हें विशेष प्रिय था क्योंकि जल-विहार इनके उत्सव का अनिवार्य अंग था।<sup>११</sup> यदि इस उत्सव की तुलना आभीरों के वाल्यकाल में किये गये श्रीकृष्ण के 'हल्लीसक क्रीड़न' से की जाय तो वह इस उत्सव का ही लघु रूप था। इससे इन दोनों सस्कृतियों की एकरूपता स्पष्ट हो जाती है।

११ ब्रज के आभीरों में वाल्यकाल में कृष्ण ने जब हल्लीसक-नृत्य किया था तब यमुना तट को छाटा था और वहाँ भी गोपियों के साथ जल-विहार किया था। यहाँ इस उत्सव में समूह में उसी प्रकार के जल-विहार और नृत्य-गायन के अधिक व्यापक आयोजन का वर्णन है।—लेखक

इस उत्सव के वर्णन से यह स्पष्ट हो जाता है कि आभीरो की लोक सस्कृति द्वारका के यादवों के राजसी साधनों में नागरता प्राप्त कर गई और उसका कलात्मक स्तर इतना ऊँचा उठ गया कि उनका गायन भी स्वर्गीय छालिक्य-गीत से सयुक्त हो गया। यहाँ हल्लीसक ने अपना लोक रूप छोड़कर रास की नागरता प्राप्त करली थी।

परंतु कलाओं का स्तर सदैव एक-सा नहीं रहता। उच्च वर्ग की कला (आज की भाषा में शास्त्रीय विधा) जनता में पहुँचकर लोकधर्मी हो जाती है और लोककला सुदृढ़ हाथों में पड़कर उच्चस्तरीय (शास्त्रीय) हो जाती है। रास विधा के साथ भी ह्रास और विकास का यह क्रम निरंतर चलता रहा है।<sup>१२</sup> राजपुष्पो का यह रास भरत तक आते-आते लोकधर्मी विधा के रूप में व्यापक प्रसिद्धि प्राप्त कर चुका था। इसीलिए भरत और अग्निपुराण दोनों ने रासक को उपरूपको में स्थान दिया है। भरत ने रासक के दो भेद किये हैं - (१) नृत्य-रासक, (२) नाट्य-रासक। नृत्य-रासक नृत्य और गायन की परंपरा थी किंतु नाट्य-रासक का नृत्य रूप कला और अभिनय से सयुक्त था।

नृत्य-रासक के भरत ने तीन उपभेद किये हैं : (१) मडल-रासक, (२) दड-रासक, (लकुट-रासक) और (३) ताल-रासक। नाट्य-रासक के उपभेदों का भरत ने कोई उल्लेख नहीं किया, परंतु परवर्ती साहित्य पर दृष्टिपात करने से यह स्पष्ट आभासित होता है कि नाट्य-रासक के भी दो रूप थे : (१) श्रीकृष्णलीला के आधार पर होने वाले नृत्य-नाट्य, (२) इसी शैली में अन्य कथानकों पर आधारित नाट्य। भरत के बाद रास के इन विभिन्न उपरूपों का विभिन्न क्षेत्रों और वर्गों में व्यापक रूप से प्रचलन हो गया। मंच के साथ-साथ रास की गेय परंपराओं और नृत्य-रूपों का भी विस्तार हुआ जिनकी चर्चा हम आगे करेंगे।

१२. डा० वासुदेवशरण अग्रवाल 'रास और रासान्वयी काव्य' की भूमिका में पृष्ठ ४ पर कहते हैं :

“व्यक्ति-भेद, देश-भेद और काल-भेद के अनुसार लोकानुरजन के विविध प्रकारों का समग्र घट-बढ़ सकता था।”

## रास की नृत्य-परंपरा

महाभारत युद्ध के उपरांत कृष्ण भारत की सर्वमान्य अन्यतम विभूति के रूप में उदित हो गये थे और कालांतर में उनका सम्मान इतना बढ़ा कि वह १६ कलाओं से परिपूर्ण साक्षात् लीला पुरुषोत्तम ही मान लिये गये। इसका परिणाम यह हुआ कि उनके द्वारा संस्थापित रास-नृत्य भी पूरे देश में सम्मानित हुआ। वह शीघ्र ही भारत का सामाजिक नृत्य बन गया और उसके स्थानीय स्थिति के अनुरूप विभिन्न नाम और रूप हो गये। फिर भी इस मंडलाकार नृत्य में स्थानीय विभिन्नताओं के साथ भी एकरूपता बनी रही। लक्षण ग्रंथों में विविध रूपों में राम के उल्लेख इसी एकता में निहित विभिन्नता के भिन्न-भिन्न रूपों से आभासित हो जाते हैं। भरत ने इस रास-नृत्य का 'रासक' नाम से वर्णन किया है और इसके तीन भेद किये हैं : (१) मंडल-रासक, (२) लकुट रासक और (३) ताल रासक। ये तीनों ही प्रकार के नृत्य पृथक्-पृथक् और संयुक्त नृत्य के रूपों में आज तक रास-नृत्य के अंग बने हुए हैं और इनका समाज में व्यापक प्रभाव व प्रचार है।

इन सब नृत्यों में भी मंडलाकार नृत्य सर्वाधिक महत्वपूर्ण है। वह पूरे रास-नृत्यों का प्राण है।

स्त्रीभिश्च पुरुषैश्चैव धृतहस्तैः क्रमस्थितैः ।

मण्डलं क्रियते नृत्यं, स रास प्रोच्यते बुधैः ॥

इस मंडल में जब हाथ में डंडे लेकर उन्हें बजाते हुए उल्लासपूर्वक नर और नारी सामूहिक रूप से नाचते थे तब वह लकुट-रास या दडक-रास का रूप ग्रहण कर लेता था। जब यह नृत्य विशेष तालबद्धो में नाचा जाता था तब उसे ताल-रासक कहा जाता था। रास का यह नृत्य रूप उसके अभिनय रूप से अधिक महत्वपूर्ण था।

यही कारण है कि प्राचीन लक्षण-ग्रंथों में रास के नृत्य रूप का अवश्य

उल्लेख हुआ है जबकि उसके नाट्यरूप की कई लक्षण-ग्रंथों में उपेक्षा भी हो गई है। उदाहरण के लिए 'दशरूपक' तथा 'अभिनय भारती' में रासक का उल्लेख नृत्यों में ही किया गया है उपरूपको में नहीं। शारदातनय ने नृत्य के २० भेदों का उल्लेख किया है और उन्हें रूपक के अवातर भेदों में सम्मिलित कर लिया है। उसने भी रास को नृत्य ही कहा है परंतु 'नाट्य-रासक' को वह उपरूपक स्वीकार करता है।

## व्यापक विस्तार

ईसवी सन् के प्रारंभ के बाद रास नृत्य की यह परंपरा सभी धर्मों और क्षेत्रों में निरंतर विकासमान रही। वैष्णव धर्मावलंबियों के साथ-साथ रास का नृत्य रूप तो बौद्ध और जैन धर्म में भी ग्राह्य था। जैन धर्म में तो रास-नृत्य तभी से मंदिरों में पूजा और उपासना के अंग बन गये जब से यदुवंश में उत्पन्न भगवान नेमिनाथ को इस धर्म का २३वां तीर्थंकर स्वीकार किया गया। भगवान नेमिनाथ जी की प्रसन्नता के लिए जैन मंदिरों में रास-नृत्य और नाट्य दोनों ही उपासना के अंग मान लिये गये।<sup>१</sup> बाद में जब ये नृत्य धीरे-धीरे कलात्मकता का बाना उतार कर रसिकता की सीमा पार करके अवलीलता से जुड़ने लगे तो जैन मंदिरों में इन पर रोक लगा दी गई, परंतु तब भी रासक गायन की परंपरा वहां धर्म के अनिवार्य अंग के रूप में आज भी विद्यमान है।

## बौद्ध धर्म में रास

बौद्ध धर्म में रास-नृत्यों की यह परंपरा अपने प्रारंभिक काल में अधिक लोकप्रिय हुई। बौद्ध धर्म का व्यापक प्रचार अशोक के समय में हुआ था। अशोक के गुरु बौद्ध भिक्षु उपगुप्त मथुरा के निवासी एक गद्दी के पुत्र थे, यह बौद्धग्रंथ 'दिव्यावदान' से प्रकट है। मथुरा मंडल रास की नृत्य परंपरा का जनक ही था, ऐसी दशा में जब मथुरा उपगुप्त के प्रभाव से बौद्ध धर्म का प्रधान केंद्र बना तो हल्लीसक और रास की यह नृत्य परंपरा भी उसके साथ जुड़ गयी होगी जो काफी लंबे समय तक बौद्ध धर्म के प्रचार का एक मुख्य माधन बनी रही। हमारे इस मत की पुष्टि श्री दशरथ ओझा के इस कथन से भी होती है

१. रैवतगिरि रासक में लिखा है कि 'श्री जयदेव सुरि कृत इस रास का जो उत्साह-पूर्वक अभिनय करेगा उस पर नेमिनाथ जी प्रसन्न होंगे और देवी अबिका उसकी इच्छाओं को पूर्ण करेंगी।'

रंगाहि एरमेई जो रासु, सिरि विजयमूरि निम्मविजए ।

नेमिजिणु त्सइ तासु, अबिना पुरइ मणि रलीए ।

कि 'रिपुदमण रास' की कथावस्तु से यह निष्कर्ष निकलता है कि हर्षवर्धन (६०६ से ६४८) के युग में कृष्णरास की शैली पर बौद्ध महात्माओं के जीवन को केंद्र बनाकर रास-नृत्यों की उपयोगिता सिद्ध हो चुकी थी। नवी शताब्दी में चर्चरी एव रास द्वारा आभुष्मिकता का मोह त्याग कर लौकिक सुख सबंधी भावों का अभिनय दिखाया जाता था।

## जैन धर्म में रास की लोकप्रियता

जैन धर्म में 'रासक' बौद्ध धर्म से भी अधिक लोकप्रिय था। डा० श्याम परमार का कथन है कि 'जैन मदिरो में श्रावक लोग रात्रि में तालिया बजा-बजाकर रास गाते थे। बाद में जीवहत्या के भय से इसे बंद कर दिया गया। इस तरह का नृत्य चौदहवीं शताब्दी में जैन मदिरो में पुरुष और स्त्रियों द्वारा किया जाता था।'<sup>१</sup>

'उपदेश रसायन रासक' में 'ताला रासु' और 'लड्डा रासु' का उल्लेख है। जिनदत्त सूरि ने तथा सप्तक्षेत्री रासकार ने भी 'लकुट रासक' का उल्लेख किया है। बाघ की गुफा में भी लड्डा रास का चित्रण है। नवी शताब्दी तक आते-आते, संभवतः लकुट रासक बहुत लोकप्रिय हो चुका था।

## प्राचीन रास-नृत्यों के कुछ उल्लेख

रास ने कालांतर में पूरे भारतीय समाज और यहां के सभी धर्मों में लोकप्रियता प्राप्त कर ली थी। उस काल में रास का मचीय रूप क्या था उसके कुछ उल्लेख भी यत्रतत्र उपलब्ध हो जाते हैं। नवी शताब्दी के लकुट-रास का एक चित्राकृत राजशेखर की 'कर्पूर मजरी सट्टक' के चतुर्थ जवनिकान्तरम् (१२-१३) में उपलब्ध है, जिसका एक रूप इस प्रकार है :

मोत्ताहलिल्लाहरणुच्चआओ लास्सावसाणे चलिअसुआओ।

सिंचति अण्णोणामिमीय पेक्ख जेताजलेहि मणिभाजणेहि।

इदोअ

परिब्भमन्तीअ विचिन्तवधं इमाइ दोसोलह पच्चणीओ।

स खेलन्ति तालाणुगदयदाओ, तुहागणे दीसइ दण्डरासो।

इसका अर्थ है—चर्चरी का दृश्य दिखाने वाली नर्तकिया रगमंच पर आती हैं। मुक्तालकार धारण किये हुए वे नर्तकिया, जिनके वस्त्र हवा में उड़

रहे थे, नृत्य समाप्त होने पर भ्रम से निकलते हुए जल से भरे मणिक पात्रों को लेकर एक-दूसरे को भिगो रही हैं। तो इधर ये बत्तीस नर्तकिया विचित्र वध बनाकर घूम रही हैं। इनके चरण ताल के अनुसार पड़ रहे हैं इसलिए तुम्हारे आगन में दंड रास सा दृष्टिगोचर हो रहा है।”

‘कर्पूर मंजरी’ में दंड रास और चर्चरी के नृत्यों के कई रूपों का शब्द-चित्र प्रस्तुत किया गया है, जिससे प्रकट होता है कि मंडल नृत्य के साथ रास में पक्तिवद्ध नृत्य भी लगभग उसी प्रकार से होता था जैसा आज के व्रज के रास में पाया जाता है। रास के एक शब्दचित्र में यह कहा गया है कि कुछ नर्तकिया कंधे और सिर बराबर किये हुए तथा भुजाओं और हाथों को भी एक ही स्थिति में रखे हुए तनिक भी झूल न करते हुए दो पक्तियों में लय और ताल के मेल के साथ चलती हैं और एक-दूसरे के सामने आती हैं।

इस वर्णन और वर्तमान रास के पंक्तिवद्ध नृत्य में अंतर यही है कि अब यह नृत्य दो पक्तियों में नहीं बरन कृष्ण की बीच में लेकर सखिया एक ही पक्ति में सब ओर घूमकर दर्शकों के समक्ष प्रस्तुत करती हैं तथा उसमें अब उतनी सुकरता नहीं रह गई है जिसका आभास इस वर्णन से मिलता है।

उस युग के रास के नृत्यों में शृंगार, रौद्र, वीभत्स और हास्य आदि के सभी भावों को व्यक्त करने की प्रभावी क्षमता थी यह निम्न वर्णनों से प्रकट होता है

**शृंगार रस** कुछ नर्तकिया रत्न जड़े कवच उतार कर यंत्रों से पानी की धारे छोड़ती हैं। पानी की धारें उनके प्रेमियों के शरीर पर कामदेव के वारुणास्त्र के समान पड़ती हैं।

**रौद्र रस** स्याही और काजल की तरह कृष्ण शरीर वाली, धनुष की तरह तिरछी नजरों वाली और मोर के पंखों के आभूषणों से युक्त ये विलासिनी स्त्रिया शिकारी के रूप में लोगों को हसाती हैं।

लगता है कि यह वेशभूषा धारण करके हसती हुई स्त्रिया दात निकालकर हसने पर भी भयकर लगती होगी। आज के आदिवासियों के नृत्यों की वेशभूषा का इस वेशभूषा से अद्भुत साम्य प्रतीत होता है।

**वीभत्स रस** कुछ स्त्रिया नरमास को ही उपहार रूप से धारण किये हुए और हुकार रूप से मियारों का सा शब्द करती हुई तथा रौद्र रूप बनाकर राक्षसियों के चेहरे लगाकर श्मशान का अभिनय करती हैं।

लगता है कि उस समय ऐसे नृत्य लोकप्रिय रहे होंगे, परंतु वर्तमान रास में ऐसी स्थिति का कोई स्थान नहीं रहा, क्योंकि कृष्ण की माधुर्य-भक्ति ने रास का आधार बदल कर अब उसमें ऐसे प्रसंगों के लिए स्थान ही नहीं रहने दिया है।



हास्य रस—कुछ स्त्रिया कुतूहलवश चंचल वेश बनाकर वीणा बजाती हुई और मलिन वेश से लोगो को हसाती हुई पीछे हटती हैं, प्रणाम करती हैं और हसती हैं ।

इस प्रकार इन वर्णनो से १५वीं शताब्दी के दंडक का जो रूप उभर कर आता है उससे ज्ञात होता है कि उस युग मे रास-नृत्य काफी विकसित हो चुके थे और वे विभिन्न रसो तथा कथा-स्थितियो की अभिव्यक्ति मे पूर्णतः समर्थ थे ।

लगभग इसी युग की रचना 'रिपुदारण रास' से ज्ञात होता है कि ध्रुपद गायन भी तब रास मे प्रचलित हो चुका था जो आज के रास का भी एक अनिवार्य भाग है । ओझा जी ने इस रास के ध्रुपद के विवेचन से सबधित आचार्य वेद की ये पक्तिया उद्धृत की हैं जिससे पता लगता है उस समय ध्रुपद गायन के साथ रास मे नवीन कथानको के समावेश की प्रवृत्ति थी तथा मध्यदेशीय भाषा का रास पर प्रभाव था :

गीतमाने ध्रुपदे गीते भाव मनोहरे ।  
नर्तन तनुयात्पात्र कान्ताहास्यादि दृष्टिजम् ।  
नाना गतिल सद्भाव मुख रागादि सयुक्तम् ।  
सुकुमारागं विन्यास दन्तोद्योतितहावकम् ।  
खण्डमानेन रचितं मध्ये मध्ये च कम्पनम् ।  
यत्र नृत्य भवदेवं ध्रुपदारव्यं तदा भवेत् ।  
प्रायशोमध्यदेशीयभाषया पत्र घसव ।  
उद्ग्राह ध्रुवकामोगास्त्रय एते भवन्ति ते ।

इस वर्णन से लगता है मानो यह कोई आज के ब्रज के रास का ही सस्कृत वर्णन हो ।

रास-नृत्यो का यह विकास तथा उसके साथ-साथ ही उसका प्रचार और प्रसार भी निरन्तर होता रहा, इसके अनेक उल्लेख प्राचीन ग्रंथो और रासो या रासको मे उपलब्ध हैं । 'वीसलदेव रासो' से ज्ञात होता है कि उस युग मे वासुरी रास का प्रमुख वाद्य बन चुकी थी और रास के गायक अपना स्वर ठीक करके वासुरी की धुन पर ताल के साथ नर्तन करते हुए अभिनय करते थे । इसमे कहा गया है कि (इस समूह नृत्य मे) मध्य की रास मडली कम सघन होती है और बाहर की मडली सघन है । इससे प्रकट होता है कि यह वर्णन मंडल-रासक का है जो आज के रास के मंडल-रास के अनुरूप ही है जिसमे मंडल के अंदर केवल ठाकुर और श्रीजी तथा मंडल के बाहर समस्त

गोपी सधन होकर नृत्य करती है । मूल उदाहरण इस प्रकार है :

गायणहार माँडइ(अ) र गाई ।  
रास कइ (सम) यह वैसली आई ।  
ताल कई समुचइ घूँघरी ।  
माहिली माँडली छोदा होइ ।  
वारली माँडली साँघणा ।  
रास प्रगास ईणी विधि होइ ।

डा० दशरथ ओजा ने रासक-ग्रथो में से छाट-छाटकर रास के इन नृत्य-वर्णनो का उल्लेख किया है जिनसे प्रकट होता है कि भरत से प्रारंभ होकर ये नृत्य ताल रासक, दड रासक तथा मंडल रासक के तीनों ही रूपों में एक लंबे युग तक विद्यमान थे । उनमें से कुछ उदाहरण हम यहाँ साभार उद्धृत कर रहे हैं ।

संवत् १३२७ वि० में रचित 'मम्यकत्य भाई चउपई' में 'ताल रास' तथा 'लकुट रासक' का उल्लेख

'ताला रासु रमणी बहु देई, लउअ रासु भूलहु वारेइ ।

संवत् १३७६ वि० की रचना 'समरा रास' में लकुट रास के अभिनय की सूचना :

जलवट नाटकु जोइ नवरग ए रास उलडारस ए ।

इस ग्रंथ में भी यही उल्लेख है कि रास केवल सृजन और पठन-पाठन के लिए ही नहीं था, उसका नृत्य के माध्यम से प्रदर्शन भी अनिवार्य था ।

एह रासु जो पढई गुणाई नाचिउ जिण हरि देई ।

संवत् १४१५ वि० की रचना 'पट्टाभिषेक रास' में रास के खेले जाने का उल्लेख है जो उसके अभिनेय नृत्य रूप की पुष्टि करता है :

नाचइ ए नयण विशाल, चद्रवयणि मन रग भरे ।

नवरगि ए रासु रमति, खेला खेलिय सुपरिवरे ।

इन वर्णनों से स्पष्ट है कि रास की यह नृत्य-परंपरा चक्राकार घूमते हुए तालियों की ताल पर लय के साथ पग-संचालन की स्थिति में 'ताल रास' तथा लकुट बजाकर नृत्य करने पर 'लकुट रास' या 'दड रास' कही जाती थी । मंडलाकार नृत्य इन दोनों प्रकार के नृत्यों में समाहित था । इन रास-

नृत्यों की सबसे प्रमुख विशेषता थी उनका 'पिंडीवध' होना ।

## पिंडीवध नृत्य

रास-नृत्य में जिस पिंडीवध की अनिवार्यता स्वीकार की गयी है उसका एक उल्लेख ईसवी पूर्व की दूसरी शताब्दी में ही इस प्रकार प्राप्त होता है

'शकर का नर्तन और सुकुमार प्रयोगो द्वारा पार्वती का नर्तन देखकर नदीभद्र आदि गणों ने पिंडीवध का नर्तन दिखाया । विष्णु ने तार्थ्यपिंडी, स्वायम्भुव ने पद्मपिंडी आदि नर्तन दिखाये ।' नाट्यशास्त्र के चतुर्थ अध्याय में विविध पिंडीवध नृत्यों का वर्णन हुआ है । भरत ने यह पिंडीवध नृत्य तपोधन मुनियों के उपयुक्त माने हैं ।

एव प्रयोगः कर्तव्यो वर्धमाने तपोधनाः

भरत ने पिंडीवध नृत्य को ताडव नृत्य का एक भेद माना है । उन्होंने ताडव के 'रेचक', 'अगहार' और 'पिंडीवध' ये तीन भेद किये हैं । इस पिंडीवध नृत्य के भी अनेक प्रभेद थे जिनमें वृष, महिषी, सिंहवाहिनी, तार्थ्य, पद्म, ऐरावती, झष, उलूक, धारा, पाश, नदी, याक्षी, हल, सर्प, रौद्री आदि प्रमुख थे । इन पिंडीवध नृत्यों का निरंतर विकास होता गया और शारदातनय तक आते-आते ये नृत्य बहुत निखर उठे जैसा कि इन नृत्यों के नाम से ही प्रकट है । इन नृत्यों में विभिन्न देवी-देवता, पशु-पक्षी आदि की चालों के आधार पर तालबद्ध पग-संचालन में विशेष प्रशिक्षण व कौशल की अनिवार्यता रही होगी ऐसा हमारा अनुमान है ।

ये पिंडीवध नृत्य मडलाकार थे जैसा कि एक लक्षण-ग्रंथ के निम्न-लिखित श्लोक से प्रकट होता है ।

अष्टौ षोडशर्द्धचिश्चत्र नृत्यति नायकाः ।

पिण्डीवन्धानुसारेण तत्नृत रासक स्मृतम् ॥

८, १६ या ३२ युग्म पिंडीवध बनाकर नृत्य करते थे । डा० वासुदेव-शरण के मत से पिंडीवध का तात्पर्य उस मडलाकार शृङ्खला से है जो नृत्य करने वाले हाथ बाधकर या हाथ में हाथ मारकर ताल द्वारा या डंडे बजाकर रच लेते थे । वस्तुतः वही रास का प्राण है ।<sup>१</sup>

विभिन्न लक्षण ग्रंथों में रास के नृत्यों का विविध रूपों में उल्लेख है,

इससे प्रकट होता है कि युग के साथ-साथ रास के नृत्यों का रूप भी विभिन्न मोड़ लेता रहा। बाद में आचार्य वेद ने रास नृत्यों के तीन रूपों का उल्लेख इस प्रकार किया है :

रासकस्य प्रभेदास्तु रासक, नाट्य रासक ।  
चर्चरी त्रिविधः प्रोक्ता ।

इस कथन से ज्ञात होता है कि कालांतर में नाट्य रासक के अलावा रास का एक नृत्य रूप 'चर्चरी' नाम से विशेष रूप से उभरा था जिसने रास के साथ अपना अलग अस्तित्व भी स्थापित कर लिया था ।

चर्चरी क्या है ?

प्राचीन संस्कृत, प्राकृत और अपभ्रंश सभी भाषाओं में चर्चरी का उल्लेख अनेक रूपों में हुआ है। महाकवि कालिदास के 'विक्रमोर्वशीय' नाटक के चतुर्थ अंक में जो अपभ्रंश के पद आये हैं उन्हें चर्चरी कहा गया है। बाद में प्राकृत और अपभ्रंश में इसे चच्चरी या चाचरी भी कहा जाने लगा था। अपभ्रंश काव्यत्रयी में इसे नृत्य-गायन से युक्त खेल कहा गया है।<sup>४</sup> हर्ष कृत 'रत्नावली नाटिका' में इसे आकर्षक नृत्य के रूप में चित्रित किया गया है।<sup>५</sup> वहाँ यह वसंत के अवसर पर मदनोत्सव में होने वाला नृत्य है। हेमचन्द्र के 'छन्दोनुशासन' में चर्चरी को एक छंद कहा गया है।<sup>६</sup> जगन्नाथदास भानु ने भी इसे छंद कहा है, जो य स ज ल भ र गणो के योग से बनता है। आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी चर्चरी को विशेष गान मानते हैं और डा० वासुदेवशरण अग्रवाल ने चाचर को फाल्गुन या विवाहोत्सव पर होने वाला अडिया रास या एक प्रकार का नृत्य कहा है।

संस्कृत में चर्चरी का एक अर्थ हाथ की ताल की आवाज भी है।<sup>७</sup> संगीतशास्त्र में चर्चरी नाम का एक राग भी मिलता है और ब्रज के स्वर्गीय

४ प्राकृतापभ्रंशादि भाषाया चच्चरी चाचरी इति नाम्ना संस्कृत भाषाया च चर्चरी इति सज्ञया प्रसिद्धाया गीत नृत्य पूर्व कान क्रीडन गुम्फनादि पद्धति प्राचीना परिज्ञायते ।  
(पृष्ठ १४४, सी० डी० दलाल का भूमिका भाग)

५ जब मदनिका आदि चेरिया यहाँ मदनोत्सव में 'चर्चरी नृत्य' द्वारा राजा तथा राज-सभा का मनोविनोद करती हैं तो विदूषक मदनिका से उसे भी 'चर्चरी नृत्य' सिखाने का अनुरोध करता है। मदनिका इस पर विदूषक का उपहास करती है और उससे कह देती है कि यह नृत्य चर्चरी नहीं द्विपदी छंद है।

६ 'छंद प्रभाकर', नवा, पृष्ठ २६६

७ देखें, 'शब्दार्थ कौस्तुभ'

वयोवृद्ध रासधारी श्री लछमन स्वामी ने हमें बतलाया कि चर्चरी नाम की एक ताल भी है जो झपताल का ही एक रूप है। इस ताल में रास-नृत्य अब से लगभग ३०-४० वर्ष पूर्व तक होते थे। लछमन स्वामी के कथन की पुष्टि ब्रजभाषा काव्य के महारथियों के पुराने काव्य उल्लेखों से भी हो जाती है। ब्रजभाषा के कवियों ने चाचर का वर्णन किया है। सूर एक खेल के रूप में इसका उल्लेख करते हैं, जो शृंगार-रस प्रधान था। महाकवि सूरदास कहते हैं

मानो मदन मजूरी लीन्हे, कीर करत मल गोलै ।<sup>८</sup>

सूरदास सब चाँचर खेलें, अपने अपने टोलै ।

परमानन्द जी ने इसे कुछ और स्पष्ट किया है :

माघी चाँचर खेल ही खेलत री जमुना के तीर ।

विच विच गोपी बीच बीच री वे वने मुरारि ।

सरकत मनि कचन मनि माला री जानो गुही सँवारि ।<sup>९</sup>

इस पद की द्वितीय पंक्ति से नृत्य का भाव प्रकट होता है जो इस तथ्य की पुष्टि करता है कि संस्कृत में जिस चर्चरी नृत्य का रास के साथ वर्णन है वह परंपरा रास के साथ इस काल तक भी निरंतर जुड़ी रही है।

नन्ददास चाचर को स्पष्ट रूप से ताल से युक्त नृत्य बतलाते हैं जिसमें ताली बजती है और डफ भी ।<sup>१०</sup> डफ ब्रज में होली का विगिष्ट साज माना जाता है। होली की समाप्ति पर उसे वर्ष भर को विश्राम दे दिया जाता है ।<sup>११</sup> डफ और ताली बजाकर नाचना फाल्गुन का अपना रग है जो नन्ददास जी की पक्तियों से स्पष्ट होता है :

चाँचर पैन लगे नर नारी ।

डफ बाजें अरु करतल तारी ।

स्वर्गीय लछमन स्वामी जी से यह जानकारी पाकर कि रास में पहले चर्चरी ताल पर ही नृत्य होते थे तथा कविवर नन्ददाम जी के हाथ से ताली देने के उल्लेख को देखकर जब हमने संस्कृत कालीन रास के स्वरूप में चर्चरी ताल के ढूढ़ने की चेष्टा की तो उसका उल्लेख वहाँ भी मिल गया। आचार्य वेद

८ 'सूरसागर', नागरी प्रचारिणी सभा, पद सङ्ख्या ३४७५

९ 'परमानन्द सागर', पृष्ठ ३२६, पद ६१६

१० 'नन्ददास ग्रंथावली' (सभा संस्करण, दूसरा खंड, पृष्ठ ४२१)

११ डफ घर दें यार गई परकी • (ब्रज का एक लोकगीत)

ने चर्चरी की व्याख्या करते हुए कहा है :

तेति गिघ इति शब्देन नर्तन रास तालत ।

अथवा

चर्चरी तालाच्चुतरावर्तनैर्नटै ।

क्रियते नर्तनं तत्स्याच्चर्चरी नर्तन वरम् ॥

इस वर्णन के अनुसार इस नृत्य के बोलो में 'तेति गिघ' बोलो का उच्चारण प्रमुख था और यह नृत्य चर्चर ताल पर नाचा जाता था । यह नृत्य नटो द्वारा किया जाता था और इसमें ताल पर चार चक्कर लिये जाते थे ।

उक्त सब विवरणों के आधार पर यह कहा जा सकता है कि चर्चरी नृत्य एक लास्य नृत्य था जिसमें शृंगार-रस की प्रमुखता थी । वसंत के अवसर पर यह नृत्य विशेष रूप से होता था । वास्तव में चर्चरी शृंगार प्रधान एक फाग नृत्य था जिसमें होली (तब मदनोत्सव) का उन्मुक्त वातावरण पूरी तरह उभरता था । हो सकता है कि द्वारका में उषा ने रास-नृत्य में लास्य का जो समावेश किया था वही रूप कालांतर में विकसित होकर चर्चरी कहलाने लगा हो । चर्चरी की यह परंपरा बाद में इतनी लोकप्रिय हुई कि चर्चरी के प्रदर्शन के लिए जिस विशेष छंद में नृत्य रूपको की रचना होने लगी उन्हें भी चर्चरी ही कहा जाने लगा होगा । राजसभा तथा जनता के अतिरिक्त यह चर्चरी नृत्य जैन समाज के धार्मिक पूजास्थलों में भी घुस गया और वहां युवक 'चर्चरी' करने लगे । इसीलिए जैनाचार्य जिनदत्त सूरि को चर्चरी छंद में ही चर्चरी विरोधी एक ग्रंथ की रचना करनी पड़ी जिसमें जैन धर्म स्थलों में रासक के प्रदर्शन की निंदा की गई है ।

जहि रवणिय रहममणु कवाई न कारिबड ।

लउडारसुर जहि पुरिसु विदितउ वारिबड ।

जहि जलकीडदोलण हुति न देववह ।

माहमाल न निसिद्धी कय अट्ठाहियह ।

संभवतः इस विरोधी आंदोलन के प्रभाव से ही जैन मंदिरों में 'दंड रासक' तथा चर्चरी के प्रदर्शन बंद हो गये, परंतु परवर्ती जैन भक्त चर्चरी छंद में गायन के लिए काव्य-रचना करते रहे । डा० ओझा ने 'रास और रासान्वयी काव्य' में किसी अज्ञात कवि की एक जैन चर्चरी 'चर्चरिका' प्रकाशित की है जिसमें एक जैनधर्मी यात्री का यात्रा की कठिनाइयों के समय की गयी । देव-स्तुति है । संभवतः यह 'चर्चरी नृत्य' भरत द्वारा वर्णित प्राचीन ताल-रासक का ही एक विकसित रूप था ।

ब्रज के वर्तमान रास में चर्चरी नृत्य की जो परंपरा थी उसके बोल भी

हमने वयोवृद्ध रासधारी श्री लछमन स्वामी से नोट किये थे । उनके अनुसार यह चर्चरी नृत्य झपताल मे होने वाला रास-नृत्य है । रास मे यह नृत्य अब से ४०-५० वर्ष पूर्व तक होता था । लछमन स्वामी इस नृत्य का प्रदर्शन स्वयं अपने स्वरूपो से कराते थे । यह पूछे जाने पर कि अब यह 'चर्चरी नृत्य' रास मे से क्यों निकाल दिया गया है, स्वामी जी बोले, 'झपताल एक छोटी ताल है उसमे नृत्य की गति के साथ भाव प्रदर्शन मे विशेष लाघव अपेक्षित है । अब रास का स्तर गिर जाने के कारण स्वरूपो (रास के पात्रो) पर नये रासधारी उतना श्रम नहीं करते कि उस अल्प समय मे ही पात्र नृत्य की मुद्राओं को पृथक्-पृथक् करके स्पष्ट कर सकें । यही कारण है कि अब राम में चर्चरी नृत्य बंद हो गया ।' स्वरूप तो क्या रास के स्वामियो मे भी अब कोई ऐसा गुणी विद्यमान नहीं रहा जो चर्चरी नृत्य को जानता हो और उसे कर सके । यह परंपरा हमारे देखते-देखते रास से लुप्त हो गयी है ।

### वर्तमान रास मे 'चर्चरी का सगीत'

ब्रज के वर्तमान रास मे 'नित्य-रास' के नृत्य मे चर्चरी नृत्य नाचा जाता था । इसमे कृष्ण, राधिका और गोपिया क्रमशः निम्न परमलुओ पर नृत्य करते थे और हस्तमुद्राओ द्वारा भावाभिव्यक्ति करते थे । चर्चरी आरंभ के समय कृष्ण और राधा को बीच मे लेकर उनके पार्श्व मे गोपिया पक्तिवद्ध खड़ी होती थी और फिर क्रमशः एक-एक पात्र पक्ति से पगताल देता हुआ दर्शक समूह के आगे आकर निम्न परमलुओ पर नृत्य तथा भावाभिव्यक्ति करके पुनः यथास्थान लौटकर पक्ति मे अपना स्थान ग्रहण कर लेते थे । निम्नलिखित बोलो पर इस नृत्य मे पग-संचालन होता था :

थेईय दही थेईय तद् ।

सबसे पहले कृष्ण इन बोलो के बोले जाने पर पक्ति से आगे बढ़ते थे और निम्न परमलु पर नृत्य करके यथास्थान लौट जाते थे

तिधा तिधा तिधा तत्तय, थेई तत्तय थेई तत्तय ।

तिधा तत्त, तिधा तत्त, तिधा तिधा तिधा ।

तितत्त थेइ ।

कृष्ण के यथास्थान लौट जाने पर श्रीजी (राधिका) आगे बढ़ती थी

और उसी गति पर निम्न परमलु पर नृत्य करती थी :

तेतिय तेतिय तेतिय तिघा, थेइ तत्त, थेई तत्त ।  
तेतिय तिघा, तेतिय तिघा, तेतिय तेतिय, तेतय ।  
तिघ तत् थेइय ।

इसके उपरांत सखिया दो-दो के जोड मे राधा और कृष्ण के पाश्वर्ी से क्रमश. आगे बढ़कर निम्न परमलु पर नृत्य करती थी .

तेजिक तेजिक तेजिक तिघा, थेई तत्ते थेई तत्ते ।  
तेजिक तिघा तेजिक तिघा, तेजिक तेजिक तेजिक तेजिक  
तिदि थतत् थेइय ।

दो सखियो के लीट जाने पर पुनः दो दूसरी सखिया आगे बढ़ती थी और वे निम्न परमलु पर नृत्य करती थी .

तक्क थुग, निन्ग थुग, गिरधारी कौ थेइया ।  
गिरधारी कौ, गिरधारी कौ, तान भय, किट झय ।  
किधत् कुडन्नाय, गिरधारी की झुन्ग ।  
तिदत्थ थेइय ।

सबके नृत्य समाप्त हो जाने पर 'थेइय तद्दी थेइय तद' की आवृत्ति और वेग से होने पर सभी स्वरूप एकसाथ मडल रास मे प्रवृत्त हो जाते थे । झपताल इस सगीत का प्राण थी । इस नृत्य मे हस्त, पग और दृष्टि-संचालन तीनों के ही तादात्म्य की लाघवता के साथ समन्वय की अपेक्षा होती थी ।

इस प्रकार चर्चरी का यह नृत्य जो किसी काल मे रास की एक स्वतंत्र विधा के रूप मे विकसित हुआ था, अंत मे रास मे ही विलीन हो गया परंतु विभिन्न युगो मे विभिन्न रूप ग्रहण करती हुई रास की यह नृत्य-परंपरा आज भी प्राणवान है । इसके वर्तमान स्वरूप की चर्चा हम यथास्थान आगे करेंगे ।

## नृत्य-रास का व्यापक प्रभाव

प्रागैतिहासिक काल से आज तक अनेक परिवर्तनों और परिस्थितियों मे निरंतर विद्यमान रास की यह परंपरा बड़ी महत्वपूर्ण है । जैसा हम पहले कह चुके हैं ब्रज से यह परंपरा कृष्ण के साथ द्वारका गयी और द्वारका मे विकसित होकर वहा से पूरे देश मे फैली । सौराष्ट्र से लेकर कामरूप तक रास-नृत्यो का प्रचलन है । मणिपुर नृत्यो का उद्भव भी रास-नृत्यो से ही माना



गया है। वर्तमान कथक नृत्य को भी वे लोग 'नटवरी नृत्य' मानते हैं और उसे रास लीला से ही उद्भूत कहते हैं। आदिवासी के नृत्यो से लेकर सर्वोच्च कोटि के नर्तको तक रास के मंडलाकार नृत्य का प्रभाव है। पुरुष और स्त्री दोनों का ही रास-नृत्यो से लगाव रहा है क्योंकि रास के नृत्यो में ताड़व और लास्य दोनों का ही सुंदर समन्वय है।

## नाट्य-रासक

जैसा कि पहले कहा जा चुका है ईसा की प्रथम शताब्दी से पूर्व ही हमारे यहा रास मंच की दो परंपराएं विकसित थी। हम उसकी नृत्य परंपरा की चर्चा पिछले अध्याय में कर चुके हैं। इसी परंपरा से उसके रूपक प्रधान स्वरूप की एक पृथक विधा और विकसित हुई जिसे भरत ने 'नाट्य-रासक' नाम दिया है। रास के इस नाट्य रूप का उदय काल भी श्रीकृष्ण के समय में ही हुआ था, जैसा कि पुराण ग्रंथों में वर्णित है। ब्रज की आभीर ललनाओं ने श्रीकृष्ण के विरह में व्याकुल होकर अपने हृदय की शांति के लिए सर्वप्रथम उनकी बाल-लीलाओं का अभिनय किया था जो बाद में एक नृत्य-नाट्य परंपरा के उदय का कारण बना। भागवतकार ने 'रास-पंचाध्यायी' के प्रसंग में इस घटना की विस्तृत चर्चा की है।

वृंदावन में रास करते हुए गोपिकाओं के मध्य से श्रीकृष्ण सहसा अंतर्धान हो गये तो उनके वियोग में वे विह्वल हो गयीं और वृक्ष, लता, गुल्मों से उनका पता पूछने लगीं। इसी विरह को शांत करने के लिए उन्होंने श्रीकृष्ण की ब्रजलीलाओं का प्रदर्शन किया

पृच्छतेमा लता बातूनप्याश्मिष्टा वनस्पतेः ।

नून तत्करजस्पृष्टा विभ्रत्युपलकान्य हो ॥१३॥

इत्युन्यत्तवचो गोप्य कृष्णान्वेषणकातराः ।

लीला भगवतस्तास्ता ह्यनुचक्रुस्तदात्मिकाः ॥१४॥

कस्याश्चित् पूतनायन्तया कृष्णायन्त्यपिवत स्तनम् ।

ताकोयित्वा रुदत्यन्या पदाह छकटायतीम् ॥१५॥

भागवत के दशम स्कंध के अध्याय ३० में श्लोक २३ तक भगवान् कृष्ण की कई ब्रजलीलाओं के गोपियों द्वारा अनुकरण का उल्लेख हुआ है। ये लीलाएं कृष्ण के विरह में उन्मादिनी ब्रजागनाओं का प्रलाप मात्र न थीं वरन

उन लीलाओ में भी उन्होंने एक कलात्मक स्तर स्थापित किया था। स्वान्त-सुखाय अभिनीत इन लीलाओ में गोपिकाओ ने अपने वस्त्रों से ही दृश्यवध भी बनाये थे। गोवर्धन-धारण, कालिय-दमन और ऊखल-लीला के ये चित्र देखिये

मा मैष्ट वातवर्षाभिया तत्त्राणं विहित मया ।  
 इत्युक्तवैकेन हस्तेन यतन्त्युन्निदवेऽम वरम् ॥२०॥  
 आरुह्येका पदाऽऽक्रम्य शिरस्याहापरा नृप ।  
 दुष्टाहे गच्छ जातोऽह खलाना ननुदण्डधक् ॥२१॥  
 तत्रैकोवाच है गोपा दावाग्निं पश्यतोत्वणम् ।  
 क चक्षूष्या विपिद्धव वो विधास्ये क्षेममोऽजसा ॥२२॥  
 वृद्धान्यया स्रजा कचित्तन्वी तत्र उलूखले ।  
 भीता सुदृक् विधायास्यं मेजे भीतिविडम्बनम् ॥२३॥

इम भाति जहा रास के नृत्य और संगीत पक्ष के सस्थापक श्रीकृष्ण हैं वहा कृष्णलीलाओ की अभिनय परंपरा की मूत्रधार ब्रज गोपिया हैं। यह मान्यता पुराण-काल से भक्ति-युग तक यथावत बनी रही है। नन्ददास जी ने 'श्रीकृष्ण सिद्धांत पचाध्यायी' में गोपियों के कृष्णलीला प्रदर्शन का उल्लेख किया है। वह लिखते हैं :

इहि विधि वन घनि वृक्षि प्रेम बस लगत सुहाई ।  
 करन लगी मनहरन, लाल लीला मन भाई ।  
 सिसु कुमार पौगंड बलित अभिनय दिखराये ।  
 कमल नैन प्रापति उपाय सब लोक सिखाये ।

गोपियों ने यह लीला क्यों की, इसका क्या उद्देश्य था ? इस सवध में नन्ददास जी का मत है :

अरु जे आहि उपासक तिन्हि अभेद बतायी ।  
 सिसु कुमार पौगंड, कान्हु एकै दिखरायी ।  
 अवतारी अवतार-धरन अरु जितक विभूती ।  
 इह आश्रय आधार सबै, जग जेहि की ऊती ।

गोपियों का यह कार्य नन्ददास जी की दृष्टि में अत्यधिक महत्वपूर्ण था जिसने उन्हें धन्य कर दिया। वे आगे लिखते हैं :

ताते जग गोपी पुनि पुनि सुक मुनि हू गावे ।  
 सनक सनदन जगवदन, तेऊ सिर नावें ।  
 नंद-नदन लीला करि ललना घन्य भई जब ।  
 सुन्दर चरन सरोज खोज निकटहि पायी तब ।

इस प्रकार जब नन्ददास के अनुसार गोपियां लीला के रस में पूरी तरह डूब गयी थी तब जिन कृष्ण को प्राप्त करने के लिए उन्होंने यह आयोजन किया था उन श्रीकृष्ण के चरण-चिह्न उन्हें निकट ही दृष्टिगोचर होने लगे । नाटक की फल प्राप्ति की यह पूर्ण अवस्था उन्हें सिद्ध हुई । गोपिकाओं के अभिनय और गायन को बहुत ही सहज, स्वाभाविक और आकर्षक मानकर नन्ददास ने लिखा है .

जग में जो सगीत नाट, जेहि जगत रिझायौ ।  
 वहँ ब्रजतिय कौ सहज गमन, यो आगम गायौ ।  
 राग रागिनी सम जिनकौ बोलिवौ सुहायौ ।  
 सौ किन पै कहि आवै, जो ब्रज-जुवतिन गायौ ।  
 जैसे कृष्ण अमित महिमा, कोउ पार न पावै ।  
 ऐसे ही ब्रज-वनिता गुन गन गनत न आवै ।

गोपियों के इस अभिनय पर कृष्ण भी रीझ गये थे ऐसा नन्ददास जी का मत है । वे लिखते हैं :

जब नायक के भेद भाव, लावन्य रूप गुन ।  
 अभिनय दिखरावे गावें, अस अद्भुत गति उन ।  
 तहाँ सांवरे कुँवर रीझि कै रीझि रहत यो ।  
 निज प्रतिविव विलास निरख, सिसु भूल रहत ज्यो ।

यह था उन गोपियों के अभिनय का स्तर जिन्हें रासलीला नाटको की प्रारंभकर्ता माना गया है । यह ठीक है कि नन्ददास जी का यह वर्णन ऐतिहासिक नहीं काव्यात्मक है, परन्तु यह किसी भावात्मक रास का नहीं वास्तविक अनुकरणात्मक रास का वर्णन है और इस वर्णन से अवश्य ही भक्तियुग में रास का वह भव्य कलात्मक स्तर प्रतिबिंबित होता है जो नन्ददासजी के सामने उस युग में नवीन धज से उदित हुआ था ।

कहने का तात्पर्य यह है कि भक्ति-युग में रास का पुनर्गठित स्वरूप पौराणिक रास परंपरा की ही एक कड़ी था जिसे कृष्ण व गोपिकाओं ने प्रारंभ किया था । इस रास को भक्ति-युग में श्रीकृष्ण को रिझाने वाला या भक्तों की

भाषा में भगवत्-प्राप्ति का माध्यम स्वीकार कर लिया गया परन्तु इसका विकास कृष्ण-काल में ही बड़ी द्रुत गति में हो गया था। द्वायका के जिन उत्तम का वर्णन हम पहले कर चुके हैं उसमें अन्तराश्री द्वारा जो कृष्ण-नीलाओं के विविध प्रदर्शन हुए, वे उसी ब्रज की नृत्य-गायन में युक्त नाट्य परंपरा के ही विकसित स्वरूप थे।

श्रीकृष्ण-नीलाओं के नृत्य-गायन की यह अभिनय परंपरा बाद में दत्तजी लोकप्रिय हुई कि कृष्ण-तथा मे इतर अनेक प्रमग भी नाट्य-रागक में समाहित हो गये। जैन धर्म में भगवान नेमिनाथ को जो श्रीकृष्ण के ही नेने भाई थे, जब तीर्थंकर स्वीकार कर लिया गया तब श्रीकृष्ण से भी अधिक महत्ता प्रतिपादित करने के लिए, जैन धर्म में रागको की परंपरा विशेष रूप में अपनायी गई और वहां अनेक जैन कथानको पर नाट्य-रागको का निर्माण हुआ। कुछ राम कथानको में तीर्थंकर नेमिनाथ को कृष्ण से श्रेष्ठ निद्र करने के प्रयत्न भी किये गये। हम यहां नेमिनाथ राम के ऐसे ही दो प्रमग उद्धृत कर रहे हैं।

प्रसंग १ : एक दिन नेमि कुमार विनय करते हुए श्रीकृष्ण की आयुधशाला में गए और लीलावश उन्होंने श्रीकृष्ण का दांत बजा दिया जिससे त्रिभुवन क्षुभित हो उठा। कृष्ण भी भयाक्रान्त होकर बलराम से पूछने लगे कि यह क्षय किमने बजाया है। जनता ने जिनेश्वर का बल अमर्य्य मनलाया तो कृष्ण भयभीत होकर बलराम से बोले, "भाई, इस ग्यान पर दाग संभव नहीं। हाय ! नेमि कुमार यह राज्य ले लेगा।"

तो भयभीत भणाइ हरि रागह, भाउ नहि न वामु इस ठायह।

लेइम नेमिकुमार तह रज्जू, हाहा दिअइ धमकइ अज्जू ॥२६॥

यह सुनकर बलराम कृष्ण को समझाने लगे कि आप मन में विस्वास रखिए, परमेश्वर नेमिनाथ मोक्ष सुन के आकाशी हैं, जो मूर्ख राज्य मुग की इच्छा रमता है वह निश्चय ही घोर नरक में पड़ता है।

प्रसंग २ . श्रीकृष्ण ने एक दिन नेमि कुमार से कहा कि हम दोनों भाई बाहु-युद्ध द्वारा शक्ति परीक्षा कर लें, तो नेमिनाथ ने उत्तर दिया, "हे जनार्दन, युद्ध व्यर्थ है, मैं अपना हाथ पमारता हूँ, आप इसे टुकाए।" ऐसा करने पर श्रीकृष्ण नेमिनाथ की भुजाओं पर बंदर के समान झूलते रहे पर भगवान नेमिनाथ का हाथ न टुका सके।

इस प्रकार जैन धर्म में जहां राम का व्यापक प्रचार हुआ वहां इसके कथानको में जैन धर्म की श्रेष्ठता प्रतिपादित करने के लिए वैष्णव धर्म को हीन ठहराने की भी चेष्टा की गयी। यही कारण है कि बाद में वैष्णव धर्म में रास शैली की ग्रंथ रचना कदाचित हीन कोटि की समझी जाने लगी और उनीलिए राम-

कृष्ण की कथाओं को लेकर रासक शैली के ग्रंथों की रचना नहीं हुई। वैष्णवीय रासक रचनाओं के अभाव का एक दूसरा भी कारण था। ब्राह्मण धर्म में संस्कृत को ही प्रश्रय दिया जाता था, जबकि जैन और बौद्धों का जोर उस काल की लोकभाषाओं पर था। इस कारण भी प्राकृत भाषा के रासक-ग्रंथों के प्रति ब्राह्मण धर्मावलंबियों ने उपेक्षा प्रदर्शित की, परंतु इसका अर्थ यह कदापि नहीं है कि वैष्णव धर्म से रास की मंचीय परंपरा का सबंध विच्छेद हो गया। मंच पर कृष्णलीला के कथानक रास शैली में निरंतर होते रहे, परंतु उन लीलाओं का प्रमुख आधार पुराण-साहित्य था, रासक-ग्रंथ नहीं।

वैष्णव धर्मावलंबियों को कृष्णलीलाओं के लिए अलग से साहित्य-रचना की आवश्यकता भी नहीं थी, क्योंकि पुराणों में कृष्ण की लीलाओं का निरंतर व्यापक रूप से इतना विस्तृत कथन स्वयमेव होता रहा कि उन्हें रासक-ग्रंथ अलग से रचने की आवश्यकता ही नहीं थी। पुराणों के कथानकों से ही ग्रंथिक इन लीलाओं का गायन करके सूत्र-संचालन ठीक उसी प्रकार करते थे, जिस प्रकार कि आज भी रास में समाजी प्रधान गायक व सूत्रधार की भूमिका का निर्वाह करते हैं। हमारे विचार से सौभिक (नर और नारी) इन लीलाओं के अभिनेता थे जो मंच पर गायन, अभिनय और नृत्य करते थे। सौभिक और ग्रंथिकों के साथ इन रूपकों में चित्रकों के योगदान का भी उल्लेख मिलता है। इस सबंध में डा० नार्विन हाइन ने अपने ग्रंथ 'दी मिरेकिल प्लेज ऑफ मथुरा' में पाश्चात्य विद्वानों के विभिन्न मतों का विस्तृत विवेचन करके ग्रंथिक, सौभिक और चित्रक कौन थे और ये मंच पर क्या कार्य करते थे इसकी समीक्षा की है। हमें यहां उस विवरण में जाने की आवश्यकता नहीं। हमारा अनुमान यह है कि चित्रक जैसा उनके नाम से ही स्पष्ट है—मंच की साज-सज्जा और कथानक के अनुरूप मंच तथा पात्रों को अभिनय के लिए सज्जित करने का कार्य प्रमुख रूप से करते रहे होंगे और यथा आवश्यकता मंच पर दृश्यबध बनाना और स्वयं अभिनय में भाग लेना भी इनका कार्य रहा होगा। आज के रास में श्रृंगारी ठीक यही कार्य करता है।

डा० नार्विन हाइन ने बड़े विस्तार से इस प्रसंग को अपने ग्रंथ में सजोया है और साहित्य तथा प्राचीन पुरातत्त्व के अभिलेखों द्वारा मथुरा में वैष्णव परंपरा के नाटकों की गौरवपूर्ण प्रस्तुति का कथन किया है, जिससे सिद्ध होता है कि कृष्णलीलाओं के प्रदर्शन का मथुरा युग-युगांतरों से स्थायी केंद्र रहा है। इस सबंध में उनकी निम्नलिखित सूचनाएं और निष्कर्ष बड़े महत्वपूर्ण हैं।

१ हरिवंश तथा पातजल के महाभाष्य के आधार पर डा० हाइन का कहना है कि मथुरा में वैष्णव नाटक (कृष्णलीला) आज से दो हजार वर्ष पूर्व

भी होता था ।<sup>१</sup> अपने कथन की पुष्टि में उन्होंने एक पुरातत्व का अभिलेख उद्धृत किया है, जो मथुरा से प्राप्त हुआ था और जिसे मन् १८६२ ई० में जार्ज व्यूहलर ने 'एपीग्राफिया इंडिका' में 'न्यू जैन इंस्क्रीप्शंस फ्रॉम मथुरा' शीर्षक से छापा था । इस अभिलेख में क्योंकि नाग दधिकर्ण का उल्लेख है, अतः इसे उस समय जैन परंपरा का अभिलेख मान लिया गया था, परंतु इस अभिलेख में जिन दो अभिनेताओं का चंद्रक वधूओं के रूप में उल्लेख है उनके संबंध में विभिन्न पुरातत्त्वज्ञों के मतों पर विचार करके श्री हाइन ने यह प्रतिपादित किया है कि यह चंद्रक भाई मथुरा नाट्य परंपरा के अपने युग में बड़े प्रसिद्ध अभिनेता थे, जो चंद्रवंशी बलराम व कृष्ण का अभिनय मंच पर अपूर्व सफलता से करने के कारण ही चंद्रक भाइयों के नाम से विख्यात हो गए थे । डा० हाइन का कहना है कि ईसा की दूसरी शताब्दी में मथुरा कृष्ण ड्रामा का एक ऐसा केंद्र था जहां से अभिनेता दूर-दूर जाते थे ।<sup>२</sup>

२. डा० हाइन ने मथुरा से प्राप्त एक दूसरे शिलालेख, जो ५० कृष्णदत्त वाजपेयी के अनुसार ईसा पूर्व पहली शताब्दी का है, में उल्लिखित सौमिका शब्द पर विभिन्न विद्वानों के मतों के आधार पर यह स्थापना की है कि यह अभिनेत्री मथुरा मंच की एक बहुत ही संभ्रात कलाकार थी । डा० हाइन का यह भी कथन है कि बाद में अभिनेत्रियां वैष्णव नायकों की भी भूमिका करने लगी थी ।<sup>३</sup>

३ पंचरात्रि संहिता के ग्यारहवें अध्याय से प्रथम रात्रि-वर्णन के आधार पर डा० हाइन ने एक कथा का उद्धरण दिया है, जिसमें गंधर्व उपवरहन पितामह ब्रह्मा के दरबार में पुष्कर आकर अप्सरा और विद्याधरियों के साथ कृष्णरास महोत्सव का संगीत प्रस्तुत करता है ।

इस विवरण से सिद्ध है कि रास की यह कला निरंतर व्यापक और लोकप्रिय रही थी । गंधर्व, अप्सरा तथा विद्याधर सभी में रास व्यापक लोकप्रियता प्राप्त कर चुका था और उनमें इस विधा के प्रति लगाव था । इस प्रकार के अनेक तथ्यों के आधार पर अपने ग्रंथ के अंतिम वाक्य में डा० हाइन का कथन है कि मथुरा में कृष्ण विधा के नृत्य, अभिनय तथा मचीय परंपरा के सूत्र भारत में ज्ञात किसी भी थियेटर जितने ही प्राचीनतम हैं ।

१. डा० नाविन हाइन कृत 'दी मिरेकिल प्लेज ऑफ मथुरा', पृष्ठ २३३-३६

२ Thus Mathura was not only a scene of Krishna Drama in the second century, but a centre from which actors went forth.  
वही, पृ० २३६

३ वही, पृष्ठ २५३

रास मंच का नाम न लेकर इस विवेचन में डा० हाइन ने 'मथुरा की कृष्ण विधा की अभिनय परंपरा' शब्दों का प्रयोग किया है। हमारा कहना इस सबंध में यही है कि मथुरा की यह कृष्णलीला परंपरा भरत द्वारा उल्लिखित नाट्य-रासक ही मानी जानी चाहिए, क्योंकि मथुरा प्राचीनतम काल में कृष्ण-लीलाओं के लिए ही विख्यात थी। रास के अतिरिक्त कोई दूसरी वैष्णवीय नाट्य विधा यहां विद्यमान थी ऐसा उल्लेख अभी कहीं भी उपलब्ध नहीं हो सका है। इन तथ्यों के आधार पर हम यह कहना चाहते हैं कि श्रीकृष्ण-काल से आज तक श्रीकृष्णलीलाओं के प्रदर्शन की यह रास-परंपरा हर युग में जीवित और जाग्रत रही है, जबकि अन्य धर्मों ने (जैन, बौद्ध आदि ने) इसके आधार पर जो महत्त्वपूर्ण अभिनेय रासक प्रस्तुत किए आज वे सब इतिहास की वस्तु बन चुके हैं। रासको की यह अभिनय परंपरा हमारी संस्कृति की गौरवगाथा की प्रतिनिधि है। इस परंपरा के स्वरूप में समय-समय पर जो परिवर्तन हुए उसका परिचय हमें विभिन्न कालों में लिखे गये विभिन्न लक्षण-ग्रंथों की अलग-अलग व्याख्या से मिलता है, जिसका संक्षिप्त सिंहावलोकन यहां प्रस्तुत किया जाता है।

### लक्षण-ग्रंथों में नाट्य-रास का स्वरूप

शारदातनय के 'भावप्रकाश' में रासक को एक अंकीय उपरूपक कहा गया है। दशरूपक की 'अवलोक टीका' से सिद्ध होता है कि धीरे-धीरे नाट्य-रासक विकसित होकर रूपक 'भाङ' के समकक्ष आ गया था परंतु कदाचित् नृत्य और गायन की प्रमुखता के कारण वह 'भाङ' नहीं कहा जा सकता था। इस कारण यहां उसे 'भाङवत्' कहा गया है :

डोम्बी श्री गदित भाणो, भाणी प्रस्थन रासका ।

काव्य च सप्त नृत्यस्य, भेदाः स्थुस्ते पिऽभाणवत् ।

'भावप्रकाश' में नाट्य-रासक के एकाकी रूप का जो कथन है उसमें नादीपाठ, पांच पात्रों का विधान, मुख, प्रतिमुख और निर्वहण सधियों का प्रयोग, कौशिकी और भारती वृत्तियों का निर्वाह तथा मूर्ख नायक और योग्य नायिका, विभिन्न भाषाओं का प्रयोग तथा वीथ्यक आदि आवश्यक माने गये हैं।

'साहित्य-दर्पण' में भी 'भावप्रकाश' के मत की ही पुष्टि की गयी है। परंतु नाट्य-दर्पणकार का मत उक्त मतों से कुछ भिन्न है। उसने रासक के लिए एक अंक तो स्वीकार किया है परंतु उसकी अन्य विशेषताओं के रूप में उसने बहुताल-लय स्थिति, उदात्त नायक, उपनायक, शृंगार और हास्य रसों, वासकसज्जा नायिका और, लास्यांगों के नियोजन का उल्लेख किया है।



समय के साथ-साथ रासको के मंचीय रूप में जो परिवर्तन होता रहा उसी के अनुसार लक्षण-ग्रंथों में भी उसका कथन होता रहा। शुभकार ने 'नाट्य-रासक' के स्थान पर रास को 'रास-नृत्त-रूपक' कहा है। यह उपरूपक के स्थान पर रास को रूपक कहे जाने का कारण या तो लेखक की रास के प्रति आस्था मानी जा सकती है अथवा कहा जा सकता है कि धीरे-धीरे रासक में अभिनय की सूक्ष्मता तथा कला के नागर रूप का इस समय पुनः विकास हो गया और इसी कारण से इसे हेमचन्द्र ने भी गेय-रूपक ही कहा है। शुभकार ने न केवल इसे रूपक ही कहा वरन उसके नाट्य-रासक नाम को भी बदलने की चेष्टा की जो तब तक उसके उपरूपक रूप के लिए रूढ़ हो चुका था। शुभकार ने इस रूपक को सूत्रधार में रहित एकाकी कहा है जिसमें उत्कृष्ट नांदी (स्तुति) के उपरांत कैशिकी और भारती वृत्ति का समावेश होता है। मुख्य नायक के अतिरिक्त पांच पात्र, भापा, विभापा, वीथी तथा उसका तीन संवियों से मंडित होना आवश्यक माना गया है। विदूषक का उपदेश इसमें क्रीड उत्पन्न करने वाला कहा गया है। उदात्त भाव सहित यह उत्तरोत्तर बढ़ता रहता है।

कुछ लक्षण-ग्रंथों में ऐसे उल्लेख भी हैं जिनसे प्रकट होता है कि रासको में नारी पात्रों तथा उनके क्रियाकलापों की प्रमुखता रहती थी। शारदातनय ने 'नाट्य-रासक' के लिए 'नाट्य-रास' शब्द का प्रयोग किया है। उसका कहना है कि जब वसंत को देखकर प्रफुल्लित चित्त से आनंदमग्न स्त्रियाँ राजाओं जैसी चेष्टा करती हैं तो उसे 'नाट्य-रास' कहा जाता है। ऐसा लगता कि शारदातनय ने रासक का जो 'चर्चरी' रूप बाद में विकसित हुआ उसकी चर्चा 'नाट्य-रास' के रूप में की है। चर्चरी में अभिनय कम और नृत्य अधिक था।

इस प्रकार उक्त लक्षण-ग्रंथों से प्रकट होता है कि नाट्य-रासक एक एकाकी उपरूपक था जो भांड से मिलता-जुलता था। धीरे-धीरे यह विकसित होकर रूपक की कोटि तक जा पहुँचा था। यह रूपक नृत्य और गायन प्रधान था। इसमें नारी पात्रों की प्रमुखता रहती थी और विदूषक भी अनिवार्य रूप से रहता था अतः इसकी कथावस्तु में शृंगार रस के साथ-साथ हास्य रस का समावेश रहता था। शृंगार ही संभवतः नाट्य-रासक के कथानकों का मुख्य रस होता था और हास्य उसका सहयोगी होता था। रास में उस समय का सभी प्रचलित भाषाओं का और वोलियों का प्रयोग होता था। मध्यदेग की भाषा का रासको पर प्रभुत्व था, क्योंकि यह भाषा जनता की रुचि के अनुरूप अपने को बदलने के लिए प्रसिद्ध रही है।

रास का प्रारंभ नादी पाठ में होता था और इसमें प्रायः पांच के लग-भग अभिनेता होते थे। रासक में मुख, प्रतिमुख, कैशिकी, भारती और निर्वहण

संधियों का प्रयोग होता था। प्रत्येक रास में ३ संधियों का प्रयोग अनिवार्य रूप से आवश्यक था। गर्भ और अमर्ष संधि इसकी रचना में वर्जित थी। इसकी कथावस्तु क्रमशः उदात्तभाव की ओर अग्रसर होती जाय यह इसकी सफलता का विशेष लक्षण माना जाता था।

परन्तु विभिन्न युग में रचे गये 'नाट्य-रासक' लक्षण ग्रंथों की इन परिभाषाओं के बधन में पूर्णतः बंधे थे, ऐसा नहीं लगता, हा उन्होंने लक्षण-ग्रंथों की मर्यादा को सामान्य रूप से अपनी रचनाओं का आधार अवश्य बनाया था।

## नाट्य-रासको की साहित्यिक परंपरा

जहां उक्त लक्षण-ग्रंथों में रासको के नाट्य रूप की चर्चा मिलती है वहां साहित्य में भी रासक रचनाओं का विपुल भंडार उपलब्ध है, परन्तु यह सब रासक अभिनेय थे, यह मानना एक भारी भ्रम है। प्राप्त रासक ग्रंथों में से अधिकांश पठन-पाठन के लिए ही हैं परन्तु उनमें कुछ अभिनेय नाट्य रासक भी हैं जो किसी युग में मंच पर सफलतापूर्वक खेले जाते थे। ऐसे रासको में हम मुनि जिन विजय द्वारा शोध में प्राप्त अब्दुल रहमान कृत 'सदेश-रासक', श्री अगरचंद नाहुटा द्वारा खोजे गये, वज्रसेन सूरि कृत 'भरतेश्वर बाहुबलि घोर रास', शालिभद्र कृत 'भरतेश्वर रास', सुमति गणि कृत 'नेमिनाथ रास', विजयसेन सूरि कृत 'रैवतगिरि रास', देल्हड कृत 'गयसुकुमाल रास' 'आवू रास' जैसे रासों का उल्लेख कर सकते हैं। इस प्रकार के अभिनेय रासों का जैन धर्म में बहुत प्रचार रहा जो चौदहवीं शताब्दी के आरंभ तक वहां खेले जाते रहे। बाद में इन रासों का अभिनय धीरे-धीरे बंद कर दिया गया। 'लड्डा रासक' नृत्य भी, जो इन मंदिरों में होते थे, जिनदत्त सूरि ने जीवहत्या का भय दिखाकर बंद करा दिये। अतः चौदहवीं शताब्दी के अधिकांश रास जो जैन कवियों द्वारा रचे गये थे केवल गेय ही रह गये, अभिनेय नहीं। मचीय बधन हट जाने पर ऐसे रासको का आकार भी बढ़ गया और वे काव्य का रूप ग्रहण कर गये।

## नाट्य-रासको का अभिनय

चौदहवीं शताब्दी के आरंभ तक नाट्य-रासको का अभिनय जैन मंदिरों का प्रमुख आकर्षण रहा। श्री अगरचंद नाहुटा ने रासक ग्रंथों में से ही ऐसे अनेक उद्धरणों की खोज की है जिनसे रासको का खेला जाना सिद्ध होता है। ये उद्धरण निम्नलिखित रासको में खोजे गये हैं,

१. सवत १३६८ में बार्गस्त रचित 'वीश विहरमन रास'

२. संवत् १३७१ मे अम्बदेव सूरि कृत 'समरा रासो'

३. संवत् १३७१ मे गुणाकर सूरि कृत 'श्रावक रास विवि'

परन्तु यह रासक केवल जैन मंदिरों की ही वस्तु नहीं थे। समाज में भी रासको का स्वतंत्र रूप से प्रदर्शन होता था। डा० हाइन ने रासको के अभिनेता व्यवसायी कलाकारों की विस्तार से चर्चा की है। 'सदेश-रासक' से ज्ञात होता है कि रासको के प्रदर्शन को एक जाति विशेष ने, जिसे पहले 'नर्तक' तथा बाद में नट कहा जाने लगा था, व्यवसाय के रूप में अपना लिया था। सप्तक्षेत्री रास में भी इन नटों का उल्लेख है जो रासको के प्रदर्शन का व्यवसाय करते थे। यहाँ हम 'सदेश-रासक' का डा० ओझा द्वारा अनुवादित एक अंग उद्धृत करते हैं जिससे मध्य युग में रासको के प्रदर्शन की कैसी धूम थी इसका आभास होता है :

विरहिणी—आप कहा से आ रहे हैं ?

पथिक—भद्रे, मैं उस शाम्बपुर से आ रहा हूँ जहाँ भ्रमण करते हुए स्थान-स्थान पर प्रकृति के मधुर गान सुनाई पड़ते हैं। देवज्ञ वेद की व्याख्या करते हैं, कहीं-कहीं रासको का अभिनय नटों द्वारा किया जाता है।

इस उद्धरण से प्रतीत होता है कि अकेले शाम्बपुर में ही उस समय नटों की कई मंडलियाँ रासको का प्रदर्शन करती थीं। इस प्रकार की अनेक मंडलियाँ व्यावसायिक आधार पर उसी ढंग से रासो का प्रदर्शन करती घूमती होगी, जैसे आज ब्रज के ब्राह्मण रासधारी लोग पूरे देश में रासलीला करते हुए पर्यटन करते हैं।

रास का अभिनेय रूप क्या ?

डा० सोमनाथ गुप्त ने उक्त प्राचीन रासको के अभिनेय होने पर सदेह प्रकट किया है। वे डा० दशरथ ओझा के मत पर शका करते हुए अपने संपादित ग्रंथ 'माधव-विनोद' की भूमिका में कहते हैं :

डा० ओझा ने इस सबंध में जो प्रमाण उद्धृत किये हैं उनके आधार पर इन रासों को नाटक न मानने के पक्ष में केवल एक बड़ा तर्क यह है कि प्रायः वे सभी रास ग्रंथ गेय हैं, अभिनेय नहीं हैं। उन्होंने यह प्रमाणित करने का प्रयत्न किया है कि गेय रासों का अभिनय भी होता था इसलिए उन्हें नाटक मानना चाहिए। यद्यपि डा० ओझा के तर्क में बल है, परन्तु संपूर्ण रूपेण उनके मत को मानने में बुद्धि और तर्क थोड़ा सकोच का अनुभव करते हैं। इसलिए नहीं कि वे गीति काव्य है वरन् इसलिए कि उनके शिल्प विधान में जो वर्णन की प्रधानता है और सवाद का अभाव है उसके कारण उन्हें

वार्तालापपूर्ण कैसे मान लिया जाए।<sup>४</sup>

डा० सोमनाथजी की उक्त शंका सचमुच उचित समाधान की अपेक्षा रखती है, परंतु डा० दशरथ ओझा उनकी इस शंका का समाधान नहीं कर पाये। वे इसके उत्तर में शायद यही कह पाये हैं कि यदि 'श्रव्य-काव्य' का अभिनय के रूप में प्रदर्शन किया जाए तो 'दृश्य-काव्य' मानने में क्या आपत्ति हो सकती है।<sup>५</sup> परंतु डा० ओझा के केवल इस कथन से कोई विचारशील जिज्ञासु तृप्त नहीं हो सकता। उसके लिए यह स्पष्टीकरण अत्यंत आवश्यक है कि ये काव्य वास्तव में श्रव्य दीखते हुए भी दृश्य-काव्य कैसे है? बिना आवश्यक स्पष्टीकरण के डा० सोमनाथ गुप्त का यह लिखना कि 'डा० साहव ने अपने अभिनय सवधी विचार को स्पष्ट नहीं किया है। कहा नहीं जा सकता कि डाक्टर साहव श्रव्य-काव्य के अभिनय प्रदर्शन को नाटक कैसे मानते हैं और वह कैसे संभव है। यदि किसी उपन्यास का भी अभिनय करके रखा जाए तो क्या वह नाटक कहला सकेगा, जब तक उसमें पात्रों का परस्पर वार्तालाप न हो अथवा समय एवं गति की एकता दिखाई न दे। सत्य तो यह है कि श्रव्य-काव्य को दृश्य-काव्य बनाने के लिए तत्संबंधी लक्षणों को धारण करना पड़ेगा। ऐसे प्रदर्शन अधिकतर संगीत और नृत्य तो माने जा सकते हैं, परंतु नाट्य के अतर्गत मानने में बड़ी दुविधा होती है। यदि डा० ओझा यह प्रतिपादित करते कि 'रास' वर्तमान ऑपेरा (opera) का एक रूप है तो फिर भी कुछ सीमा तक उनके मत को मान्यता दी जा सकती थी, परंतु शुद्ध ऑपेरा संगीत अधिक है नाट्य कम। वर्तमान काल में इस अंग्रेजी शब्द ने हमारी नाट्यपरक धारणाओं में एक भ्रम उत्पन्न कर दिया है और स्वांग या नौटंकी नाट्य विधाओं को संगीत प्रधान होने के कारण हम ऑपेरा मानने लगे हैं। ऐसे समय हमारा विचार इस तथ्य की ओर नहीं जाता कि स्वांगो या सांगीतो में संगीत, नृत्य के साथ-साथ सवाद का अंश पर्याप्त मात्रा में जुड़ा होता है, और इसीलिए उसे गीत-नाट्य कहा जाता है।<sup>६</sup>

## रास : गीत-नाट्य

डा० सोमनाथ के इस मत से हम पूर्णतः सहमत हैं कि हमारे यहां भारतीय नाट्य में 'ऑपेरा' शब्द का प्रचलन पाश्चात्य सस्कृति की ही देन है, परंतु वास्तव में यहां 'ऑपेरा' जैसी कोई नाट्य परंपरा कभी नहीं रही। रास,

४ माधव विनोद भूमिका, पृष्ठ ७-८

५ वही, पृष्ठ ८

६ वही, पृष्ठ ८१

नौटंकी, भगत तथा अन्य लोक-रंगमंचीय रूप वास्तव में गीत-नाट्य ही हैं और यह गीत-नाट्य रूप, सहजता और स्वाभाविकता में जीवन के अधिक निकट है जबकि पश्चिमी 'ऑपेरा' में अनावश्यक कलात्मक ऊहापोह की अस्वाभाविकता विद्यमान रहती है। यही कारण है कि भारत के नृत्य-गायन-प्रिय लोकमानस ने गीत-नाट्य का ही विविध लोकनाट्य रूपों में विकास किया। आज के युग में पाश्चात्य प्रभाव के कारण हमने अब 'ऑपेरा' को भी जाना है परंतु वह अभी भी पूरी तरह हमारे गले नहीं उतर पा रहा है। राम अपने उदय से लेकर आज तक नृत्य प्रधान गीत-नाट्य ही रहा है। अपभ्रंश काल में भी यह गीत-नाट्य के रूप में ही अभिनेय था। अपभ्रंश के जिन दृश्य-काव्यों को डा० सोमनाथ ने 'श्रव्य-काव्य' माना है वे वास्तव में दृश्य-काव्य ही हैं, परंतु दुर्भाग्य से अतीत की पोथियों को खोजने में व्यस्त डा० ओझा का आज की जीती-जागती लोकनाट्य और रास-परंपरा से निकट का परिचय न होने के कारण वे यह तथ्य स्वयं भी पूरी तरह नहीं समझ पाये हैं कि ये 'दृश्य-काव्य' श्रव्य-काव्य जैसी शैली में क्यों लिखे गये और इनका अभिनेय रूप कैसा था? इसीलिए वह डा० सोमनाथ की शका का समाधान नहीं कर सके हैं। आगे भी इस संवध में अन्य विद्वानों को भ्रम हो सकता है, अतः यहाँ अप्रासंगिक होते हुए भी हम संक्षेप में कुछ स्पष्टीकरण आवश्यक समझते हैं।

## रासो की लेखन-शैली

हमारे हिंदी-साहित्य में भी और लोक-साहित्य में भी भारतेंदु युग से पूर्व लिखे गये सभी नाटकों को प्रायः श्रव्य-काव्य मान लिया जाता है क्योंकि इन नाटकों को जिस ढंग से लिपिवद्ध किया गया है वह ढंग ठीक वही है जो श्रव्य-काव्यों के लिपिवद्ध करने का है, परंतु वास्तव में ये सभी नाटक केवल काव्य नहीं हैं, इनमें से कई अच्छे दृश्य-काव्य हैं। दुर्भाग्य की बात यह रही कि मुसलमानी शासन-काल में हमारा रंगमंच चौपट हो गया अन्यथा ये नाटक जो हिंदी के साहित्यकारों ने भक्ति-युग और रीति-युग में लिखे यदि परंपरागत ढंग से मंच पर आये होते तो उनके दृश्य रूप से दर्शक रस प्राप्त करते और उनकी नाटकीयता को सराहते, साथ ही आलोचकगण केवल उनके श्रव्य-काव्य के ढंग से लिखे होने के कारण ही उन्हें मंच के अयोग्य भी न ठहराते। खैर, हम यह चर्चा न उठाकर यहाँ इस समय केवल रास की ही बात करना चाहते हैं।

रास एक लोकधर्मी परंपरा का रूपक है। हमारे यहाँ लोकधर्मी रूपों में सूत्रधार का विधान रहता आया है। ऐसी दशा में रासों के शिल्प

विधान में वर्णन की प्रधानता तो इन सूत्रधारों (बाद के समाजियों) का निरंतर मंच से संपर्क बनाए रखने की दृष्टि से तथा दर्शक को उन सब स्थितियों की सही सूचना देने के लिए की जाती थी जो मंच पर प्रदर्शित नहीं की जा सकती थी। ब्रज के वर्तमान रास में समाजी-गण आज भी इस कार्य को यथेष्ट रूप से करते हैं। ऐसी दशा में प्राचीन रासों में वर्णन की प्रधानता उनके दृश्य शिल्प में बाधक नहीं वरन् उस युग में दृश्य-काव्यों का एक आवश्यक अंग थी।

डा० दशरथ शर्मा रास की लिपिवद्ध परंपरा का विकास सन १०५ ई० से मानते हैं क्योंकि इसी काल की 'रिपुदारण रास' की प्रति अभी तक उपलब्ध सब रास की प्रतियों में प्राचीन है। हमें यह देखकर आश्चर्य होता है कि इस इतने लंबे समय में भाषा बदल गयी, छंद बदल गये, साहित्य के मान और मूल्य बदल गये, परंतु सब कुछ बदल जाने पर भी इन लोकवर्मी दृश्य-काव्य रासों को श्रव्य-काव्य के ढंग से लिखने की शैली में आज भी फेर-बदल नहीं हुआ, परंतु इस शैली से अपरिचित हमारे विद्वानों को आज भी इन्हें पढ़कर उनके काव्य न होने का भ्रम हो जाता है। तथ्य यह है कि अपभ्रंश काल में जिस शैली में दृश्य-रास लिखे जाते थे उसी शैली में वे आज भी लिखे जाते हैं। उदाहरण के लिए 'राग-रत्नाकर' ब्रज के रासधारियों का एक मूल्यवान् मंचीय ग्रंथ माना जाता है जिसमें रासमंच पर प्रदर्शित होने वाली अनेक लीलाएं संकलित हैं। परंतु यदि साहित्य का कोई विद्वान उसे खोलकर देखे तो उसे यह ग्रंथ लीला के शीर्षक के साथ केवल पदों का संकलन मात्र प्रतीत होगा जो अपभ्रंश के लिपिवद्ध रासों से भी अधिक विशृंखलित है, परंतु रास-धारी उसे आगे रखकर मंच पर उसी के आधार पर २५ लीलाएं सहज में ही प्रस्तुत करने की सामर्थ्य रखते हैं। वे सदा से उसे अपना लीला-ग्रंथ मानते आए हैं। इसी प्रकार ब्रजवासीदास का 'ब्रज-विलास' साहित्यकारों के लिए एक प्रबल काव्य है परंतु रासमंच के लिए वह ठीक उसी रूप में कृष्ण-चरित्र के प्रदर्शन का लीला-ग्रंथ है। उसे आगे रखकर व तुरंत स्वरूपों को सजाकर यदि आप चाहे तो कृष्ण-जन्म करा दें और चाहे तो तभी कस को मरवा डालें। वास्तविकता यह है कि प्राचीन नाटकों में सूत्रधार या ग्रंथिक की स्थिति ने दृश्य-काव्य से श्रव्य-काव्य की दूरी को पाटने में महत्त्वपूर्ण भूमिका संपादित की थी। यही कारण है कि कवियों ने कभी इस आवश्यकता का अनुभव ही नहीं किया कि दृश्य-काव्यों और श्रव्य-काव्यों को लिखने के लिए दो अलग-अलग शैलियों की आवश्यकता है। इस युग में ये दोनों ही काव्य एक ही सामान्य शैली में लिपिवद्ध किये जाते थे।

हमारे प्राचीन नाट्य-रासों में सूत्रधार (जिन्हें भक्तियुग में रास के पुनर्गठन में समाजी का पद दिया गया) आरंभ से अंत तक स्वयं रास के पात्र

वनकर उसमें अपनी एक प्रमुख भूमिका संपादित करते आये हैं। रास के अति-रिक्त अन्य कई लोकनाट्य रूपों में आज भी सूत्रधार की आरम्भ से अत तक उपस्थिति रहती है जो संभवतः रासक की इस प्राचीन परंपरा की ही देन है। उदाहरण के लिए असमिया में रास से प्रभावित 'अकिया नाट' में भी यही परंपरा आज तक अक्षुण्ण है। इस अवध में सेठ गोविन्ददास का कथन है कि 'ये अकिया नाट' एक अंक के होते हैं और संस्कृत नाटको से मिलते-जुलते हैं, परंतु इनमें एक नयी बात रहती है। इनका सूत्रधार केवल नादी पाठ और प्रस्तावना का भाषण ही नहीं करता, परंतु आरम्भ से अत तक रचमच पर रहकर नाटक की घटनाओं और पात्रों के प्रवेश, स्थान आदि का परिचय भी कराता है।<sup>१०</sup> कहना न होगा कि अकिया नाट ने यह व्यवस्था रासमंच से ही ग्रहण की है। प्राचीन युग में रास में ही नहीं एशिया के अनेक लोकधर्मी मंचों पर सूत्रधार को यही महत्त्वपूर्ण स्थिति प्राप्त थी। जापान के 'काबुकी' रंगमंच पर आज भी सूत्रधार को रास जैसा ही महत्त्वपूर्ण स्थान प्राप्त है जो इन लोकधर्मी नाट्य परंपराओं की विविधता में भी एकता के सूत्रों की ओर इंगित करते हैं।

डा० सोमनाथ की दूसरी शिकायत यह है कि प्राचीन रासों में संवादों का अभाव है जो इनके श्रव्य काव्य होने का भ्रम उत्पन्न करता है। परंतु हमारी लोकधर्मी नाट्य परंपरा में पात्रों के संवादों को लिपिवद्ध करने की परंपरा कभी नहीं रही, यह एक तथ्य है।

लोकनाट्य में स्वाभाविकता बनाए रखने के लिए संवाद सदा मौखिक ही होते रहे हैं। उन्हें लेखक द्वारा कागज पर कभी नहीं उतारा गया। आज भी वृंदावन में रास की जो पुस्तकें छपती हैं उनमें लीलाओं के क्रमबद्ध पद्य ही प्रायः छपते हैं, बीच के गद्य संवाद आज भी प्रायः बहुत कम छापे जाते हैं। दो-चार नवीन लीलाएँ ही, जो पिछले सालों में ही छपी हैं, इसकी अपवाद हैं। ब्रजभाषी कवियों ने अतीत में पद्य में भी जो संवाद लिखे उनमें केवल इतना ही इंगित किया, जैसे 'लालजू वचन' या 'प्रिया जू वचन' पद्य के साथ उनका गद्य रूप वहाँ भी संवादों में प्राप्त नहीं होता। कदाचित्त इसका कारण यह रहा कि इस परंपरागत मंच पर पात्रों को अपनी भाषा में अपने ढंग से संवाद बोलने की स्वतंत्रता सदा से प्राप्त रही है। पात्रों को गायनों के मध्य होने वाले संवादों का आशय पहले से पता होता है। अतः संवाद का प्रसंग उपस्थित होने पर जहाँ जिस प्रकार के कथोपकथन की आवश्यकता होती है वहाँ उन्हें वह अपने ढंग से अपनी बोली, भाषा और शैली

मे स्वयं ही बोलते हैं जो लोकधर्मी नाट्यरूप की स्वाभाविकता की रक्षा करते हैं। यही कारण है कि साहित्यिक नाटको के से सवाद लोक नाटको में कभी नहीं लिखे जाते। चाचा वृदावनदास की सभी छद्म लीलाए नाटकीयता से परिपूर्ण हैं। जब रासधारी उन्हें अपने संवादों के पुट के साथ मंच पर करते हैं तो दर्शक आनंद से विभोर हो जाते हैं, परंतु वृदावन से छपी 'छद्म विनोद' पुस्तक को यदि आप साधारण ढंग से पढ़ें तो वह आपको कृष्णलीला की एक साधारण सी कविता पुस्तक ही प्रतीत होगी। उसमें आपको संवादों का नाटकीय रूप दृष्टिगोचर नहीं होगा।

इस सब में एक महत्वपूर्ण तथ्य यह है कि हमारे पारंपरिक नाट्य के प्रदर्शन केवल उसी रूप में प्रस्तुत नहीं होते जिस रूप में हमें उनके लिखित आलेख प्राप्त हैं। इन आलेखों को तो आधार मात्र माना जाता है। मंच पर प्रस्तुत करते समय लोक मंच के कुशल निर्देशक सदा से इन नाटकों में अपने विशिष्ट शैलीगत रूप में प्रस्तुत करते रहे हैं। कथा से संबद्ध हास्य प्रसंग और बीच-बीच में विभिन्न गायन-संवाद आदि उनमें सदा से स्वयं जोड़े जाते रहे हैं। रास के साथ-साथ पुराने सभी भारतीय नाट्य रूपों के प्रस्तुतीकरण में निर्देशक को इस सब में सदा से इतने व्यापक अधिकार प्राप्त रहे हैं कि केवल आलेख को पढ़कर उस आलेख के मचीय स्वरूप को समझना असंभव है। उसके सही स्वरूप को मंच पर अभिनय देखने के उपरांत ही हृदयगम किया जा सकता है। इस प्रसंग पर हमने अपने ग्रंथ 'सागीत : एक लोकनाट्य परंपरा' में विस्तारपूर्वक विचार किया है। इस मंच पर विद्यमान अनौपचारिकता इसकी नाटकीय विशेषता की एक महत्वपूर्ण कड़ी है।<sup>५</sup>

ऐसी दशा में हमें यह भ्रम दूर कर देना चाहिए कि प्राचीन सभी रासक श्रव्य-काव्य हैं। उनमें अभिनेय रास भी यथेष्ट मात्रा में थे जैसा कि डा० दशरथ ओझा का मत है : 'उनकी प्रदर्शन शैली का स्वरूप केवल उनके उपलब्ध आलेख से नहीं समझा जा सकता। अस्तु।'

## रास : लोकधर्मी नाट्य-विधा

भरत ने नाट्यशास्त्र में उपरूपों के १८ भेद किये हैं जिनमें से 'रासक', 'नाट्य-रासक' तथा 'हल्लीसक' के रूप में उन्होंने रास के तत्कालीन प्रचलित तीनों रूपों का वर्णन किया है। भक्तियुग में ब्रज में जब रास का पुनर्गठन हुआ तो यहा ब्रज के रासमंच पर उक्त तीनों ही रूपों का समन्वय कर दिया गया।

५ देखें हमारा 'सागीत एक लोकनाट्य परंपरा' में पृष्ठ १६५-१६६

जो बातें वहा सागीत के सब में कही गई हैं वे रास पर भी अधिकांशत लागू होती हैं।



रासमंच पर उसके नायक के रूप में एकमात्र भगवान कृष्ण की सार्वभौमता स्वीकार करके जहाँ रास में हल्लीसक की परंपरा को मान्यता दी गई वहाँ राम-नृत्यों में 'रासक' की परंपरा का हल्लीसक के साथ समन्वय भी कर दिया गया। यही समन्वित रूप ब्रज का वर्तमान 'नित्य-राम' है जिसकी चर्चा आगे यथा-स्थान की जायेगी।

## 'फागु' परंपरा

रास के प्रदर्शन के साथ-साथ चौदहवीं शताब्दी में 'फागु' की एक और मचीय परंपरा उद्भूत हुई जो मंदिरों के वातावरण में दूर जन-साधारण में रास के प्रदर्शनों के साथ-साथ फली-फूली। फागु की यह परंपरा राम के रहते बयो आरंभ हुई, संक्षेप में यह जान लेना भी आवश्यक है।

अब तरु की शोध में जो पहला प्राचीनतम फागु ग्रंथ उपलब्ध हुआ है, वह जैनाचार्य जिन पद्म सूरि (१३६० से १४००) की कृति 'सिरथूलि भद्र फागु' है। इसमें प्रकट होता है कि फागु रचना का यह प्रयत्न जैन धर्म में आरंभ हुआ होगा। जैसा पहले कहा जा चुका है चौदहवीं शताब्दी के प्रारंभ में जैन धर्म में रासको का प्रदर्शन प्रतिबंधित कर दिया गया था, जिससे जैन धर्म के लोकरंजक रूप में एक रिक्तता आ गयी, परंतु कोई भी धर्म अपने लोक-रंजक स्वरूप की उपेक्षा करके जीवित नहीं रह सकता। इस रिक्तता की पूर्ति के लिए जैन धर्म में एक मध्यम मार्ग का सहारा लिया गया। धर्माचार्यों ने मंदिरों में रासक का प्रदर्शन वर्जित करार दे दिया था अतः उन्होंने रामक गैली को ही नवीन रूप देकर लोकमानस के मनोरजनार्थ 'फागु' रचना की परंपरा आरंभ कर दी। इस नाट्य रूप में 'रासक' शब्द की उपेक्षा करके धर्माचार्यों की बात भी रख ली और जैन समाज ने रासक परंपरा में हेर-फेर करके अपने लोकरंजन की नवीन प्रणाली भी खोज ली।

फाल्गुन मास इस देश में रागरंग का मास रहा है। पूरा भारतीय समाज इस ऋतु में एक अजीब मस्ती से अभिभूत हो जाता है और स्वभावतः उसमें रागरंग की प्रवृत्ति बढ़ जाती है। ब्रज क्षेत्र का फागु तो देश प्रसिद्ध ही है। यहाँ फागु का अर्थ होता है वसंत का रागरंग जो वसंत पंचमी से आरंभ होकर चैत्र मास के अंत में समाप्त होता है। इसी में होली का आनंद भी सम्मिलित है। इस फाल्गुन की ऋतु में समयोपयोगी नाट्य-प्रदर्शन की वृत्ति ने जब जोर मारा तब जैन समाज इन फागु रचनाओं की परंपरा के विकास की प्रेरणा का कारण बनी होगी। शृंगार रस तथा वसंत के वैभव गान से सयुक्त फाल्गुन मास में अभिनीत होने वाले ये रास जनता के लिए विशेष आकर्षण का केंद्र बन गये। प्रायः सभी 'फागु' वसंत के प्राकृतिक वैभव की सुवास से सुवासित हैं। इसमें यह

स्पष्ट है कि इनकी रचना वसंतोत्सव के अवसर पर प्रदर्शन के लिए ही प्रतिवर्ष होती थी और ये वसंत में जनता के आकर्षण का केंद्र बन जाते थे। जैन मंदिरों में रासक के बढ़ हो जाने पर फाल्गुन मास में जैन-समाज को भी वर्ष में एक मास तक वसंतोत्सव के समय ये फागु रस-रग में अभिभूत होने का अवसर प्रदान करने लगे। बाद में जैनो के अनुकरण पर जैनतर फागु ग्रंथों का रचा जाना यह सिद्ध करता है कि फागु का भी समाज में व्यापक प्रचार हो गया था।

फागु की यह नाट्य विधा कोई अलग परंपरा नहीं है। यह नाट्य-रासको का ही एक फाल्गुनी रूप थी जो होली के मास वसंत ऋतु में खेलने के लिए रचे जाते थे। इसी कारण इनमें वसंत के वैभव का बड़ा सरस और सागोपाग शृंगार-रस से परिपूर्ण वर्णन मिलता है। धीरे-धीरे यह परंपरा भी केवल मंच तक ही सीमित न रही। सत्रहवीं शताब्दी तक आते-आते यह भी एक काव्यशैली के रूप में पृथक् से विकसित होने लगी,<sup>१</sup> जिसका मंच से कोई संबंध न था, परंतु फागु रचना के प्रथम चरण में रचे गए फागु अभिनेय हैं। ऐसे फागो में हम 'सिंहखलिभद्र फागु' के साथ-साथ 'नेमिनाथ फागु', 'वसंत-विलास फागु' जैसे अनेक ग्रंथों का उल्लेख कर सकते हैं।

बाद में धीरे-धीरे जैन फागो पर वैष्णवीय प्रभाव भी प्रकट होने लगा जो जैनो की कट्टरता समाप्त होने का प्रमाण है। जयसिंह सूरि ने ब्रज गोपियों के फागु खेलने का वर्णन सहृदयता से किया है। एक उदाहरण देखें :

लाज विलोपिय गोपिय रोपिय दृढ अनुरागु ।

रसभरि प्रियतम रेलइ, वेलइ खेलइ फागु ।

जयसिंह सूरि : 'नेमिनाथ फागु', कड़ी १२ ।

जैनो की इस कट्टरता के कम हो जाने के फलस्वरूप वैष्णवीय परंपरा में भी इस युग में फागो के प्रति कुछ आकर्षण बढ़ गया था और कृष्ण-कथा पर भी कुछ फागु इस काल में रचे गये।

### कृष्णलीला संबंधी फागु

संभवतः इस पूरी फागु परंपरा में 'नारायण फागु' ही ऐसा पहला ग्रंथ है जिसमें द्वारका वर्णन, भगवान कृष्ण के पराक्रम तथा पटरानियों के साथ

१. बुंदेलखंड में तो फागु गायन की यह परंपरा वहां के लोक जीवन में ऐसे पैठ गई है कि होली के अवसर पर आज भी वहां नये फागु वैसे ही रचे और गाये जाते हैं जैसे ब्रज में होली पर नये रसिया और जिकड़ी के भजन लिखकर साल भर की भड़ास निकालने की परंपरा है। अपने फागो की मार्मिकता के कारण ही बुंदेलखंड का लोक-गायक 'ईसुरी' तो अमर ही हो गया है।

उनके सरस वन-विहार का शृंगाररस-पूर्ण वर्णन हुआ है। इस फागु में कृष्ण के वेणु-वादन, गोपिकाओं के साथ उनके नृत्य तथा पृथक-पृथक रूप से गोपियों के साथ उनकी क्रीडाओं के सुंदर वर्णन हैं। यह फागु कुल ६७ कड़ियों का है। इसका रचना-काल संवत् १४६५ वि० है।

इस 'नारायण फागु' जैसी ही एक दूसरी रचना 'वसंत विलास फागु' है। इसके रचयिता कवि अज्ञात है। यह विप्रलभ-शृंगार का रसपूर्ण ग्रंथ है। इसमें ८४ कड़ियाँ हैं, जिनमें गोपियों का विरह प्रभावपूर्ण है। उद्धव-गोपी सवाद का सूत्र भी इस फागु की ही कथा में समाहित है। इस फागु की भाषा साहित्यिक है और वियोग के चित्रण में अलंकारों का उपयोग कौशल में किया गया है। वसंत में वियोगियों की दशा का मार्मिक चित्रण है। एक उदाहरण देखें :

इण परि कोइल कूजइं पूजइं युवति मनोर ।  
विधुर वियोगिनी धूजइं कूजइं मयण किशोर ॥२६॥  
जिम जिम विहंसइ वणसइ विणसइ मानिनी मानु ।  
यौवन मदिहि उदतति दंपति थाइ युवान ॥२७॥

फागु-अभिनय की यह परंपरा मंच और साहित्य में चौदहवीं शताब्दी के अंत तक लोकप्रिय थी, और इसे रास की ही एक शैली मान लिया गया था। महाराज कृत 'नल-दमयंती रास' की कड़ी ३८६ में कहा गया है :

सुललित बाइका न दीइ रास, क्षण नवि बंचइ पंडित व्यास ।  
रुदुइ कठि न कोइन करइ राग, रास भास नवि खेलन फाग ।

अर्थात् जब सुललित बालिकाएँ रास न करती हों, पंडित और व्यास रासों का पाठ न करें, मधुर कठों से जब रास का गायन न हो तथा जब रास और फागु का अभिनय न होता हो तो समझना चाहिए कि कोई बड़ी अनहोनी घटना हो गयी है। इससे प्रतीत होता है कि इस युग में रास और फागु लोक-जीवन पर पूरी तरह छा गये थे। फागु ग्रंथों में इनके खेले जाने के उल्लेख भी यथास्थान उपलब्ध हैं। इससे लगता है कि शिवरात्रि से आरंभ होकर चैत्र तक इनका प्रदर्शन होता रहता था। 'विरह देसाउरी फागु' में पाटण नगर को रास का मुख्य केंद्र कहा गया है :

धनि धनि पाटण नगर के, धिन धिन फागुण मास ।  
है यह रस गोरी घणा, धरि धरि रमीइ रास ।

## फागु साहित्य की विशेषताएँ

फागु साहित्य की सबसे बड़ी विशेषता है वसंत का प्राकृतिक चित्रण और उसकी कथा में शृंगार रस का प्राधान्य । शृंगार रस को फागुकारों ने सर्वाधिक महत्त्व देकर उसके संयोग और वियोग दोनों ही पक्षों का सफलता से चित्रण किया है । एक फागुकार की रसिकता तो इतनी बड़ी-चढ़ी है कि मंगलाचरण में उसने सरस्वती से भी अधिक महत्त्व कामदेव को दिया है । ग्रंथारंभ में वह उसे प्रथम प्रणाम करते हुए कहता है :

मकरध्वज महीपति वर्णवु, जेहनु रूप अवनि अभिनवु ।  
कुसुमवाण करि कुजर चढइ, जस प्रयाणि घरा धडहडइ ।

इस प्रकार कामदेव के गुण-रूप और स्वभाव का वर्णन करके कवि अंत में कहता है :

तासतणा पव हूँ अणसरी, सरसति सामिणी हइडइधरी ।  
पहिलुं कदर्य करे प्रणाम, गइउ ग्रथ रचिसि अभिराम ।

इन फागों में पहले दोहा और सोरठा छंदों को अधिक महत्त्व दिया गया परंतु बाद में अनेक गेय छंदों का फागु शैली में समावेश हो गया । संस्कृत श्लोक भी इन छंदों के साथ फागों में मिलते हैं । बाद में जब यह फागु-परंपरा केवल अभिनेय न रहकर साहित्याभिमुख हो गयी तो उसकी छंद योजना में भी अभिनेयता का विचार नहीं रहा और उसमें अनेक छंद सम्मिलित हो गये । ऐसे फागों में हम सत्तरहवीं शताब्दी के 'वासुपूज्य मनोरम फाग' जैसे ग्रंथों को सम्मिलित कर सकते हैं ।

डा० दशरथ ओझा का कथन है कि बाद में इस फागु-परंपरा से ही एक गीता-परंपरा का और उदय हुआ । उन्हें भागवत के उद्धव-गोपी संवाद की कथा पर आधारित एक 'भ्रमरगीता' काव्य मिला है जिसकी पुष्पिका में लिखा है, 'श्रीकृष्ण गोपी विरह मेलापक फाग' इस आधार पर उन्होंने इस गीता-परंपरा को भी इसी क्रम में माना है और इस परंपरा के 'नेमिनाथ भ्रमरगीता', 'ज्ञान गीता', 'पार्श्वनाथ राज गीता' आदि ग्रंथों का उल्लेख किया है । परंतु यह गीता-परंपरा कोई मचीय विधा नहीं रही अतः यहाँ उसकी अधिक चर्चा अनावश्यक है ।

## वैष्णव मंदिरो में फागु महोत्सव

जैन समाज में फागु नाम से रासकों के प्रदर्शन होते थे परंतु वैष्णव समाज में अपभ्रंश भाषा का युग समाप्त हो जाने के बाद तक मंदिरो में फागु

प्रदर्शनो की परंपरा अपनी लोकप्रियता बनाये रही और आज भी इसके अवशेष वहा विद्यमान हैं। वैष्णवीय परंपरा में यद्यपि फागु नाम देकर अलग में ग्रंथ रचना नहीं हुई परंतु वहा मंदिरों में फागु उत्सवों का अपना नाटकीय रूप सदा विद्यमान रहा। खेद है कि उस ओर अभी किसी विद्वान का ध्यान नहीं गया है। हमारी प्रवृत्ति प्राचीन की ओर जाती है परंतु आज के विद्वान वर्तमान में कटे हुए हैं, यह एक विडवना ही है। यहा हम वैष्णवीय परंपरा के फागु प्रदर्शनों का भी संक्षिप्त परिचय प्रस्तुत करना चाहते हैं, जो नाट्य-रासक के ही अंग थे।

ऐसा प्रतीत होता है कि वैष्णव मंदिरों में फागु उत्सवों का समारंभ पौराणिक युग में ही हो गया था। पुराणों में वसंत रास की जिम परंपरा का परवर्ती काल में उदय हुआ वही काल संभवतः वैष्णव मंदिरों में फागु प्रदर्शन प्रारंभ होने का है। यह परंपरा ब्रह्मवैवर्त पुराण में खूब उभरी है, जिसका उल्लेख हम पुराणों के प्रसंग में आगे करेंगे। यही काल वैष्णव मंदिर में फागु महोत्सवों के प्रारंभ का माना जा सकता है।

### ‘गीत गोविंद’ के प्रदर्शन

पुराणों के साथ-साथ जयदेव का ‘गीत गोविंद’ वैष्णवीय फागु परंपरा का शिरोमणि ग्रंथ है, जो अकेला ही समस्त जैन रासकों में कही अधिक लोक-प्रिय रहा है। इस ग्रंथ में श्रीकृष्ण के वसंत रास का जो ललित वर्णन है वही इसे समस्त फागु ग्रंथों का मुकुटमणि सिद्ध करता है।

‘गीत गोविंद’ यद्यपि एक काव्य ग्रंथ है परंतु यह वैष्णवीय नाट्य व नृत्य का प्रमुख आधार रहा है। वासुदेव शास्त्री को तजौर की सरस्वती महल लाइब्रेरी से इसकी एक ऐसी प्रति मिली है जिसमें इस ग्रंथ को नृत्य-नाट्य का रूप दे दिया गया था। यह प्रति वहा उत्तर भारत से ही पहुंची थी। इससे स्पष्ट होता है कि उत्तर भारत में ‘गीत गोविंद’ का नृत्याभिनय होता था। ‘गीत गोविंद’ स्वयं वसंत रास परंपरा का ही ग्रंथ है इसलिए इसके प्रदर्शन निश्चित रूप में वैष्णवीय फागु-परंपरा की ही कड़ी थे यह मानना पड़ेगा।

‘गीत गोविंद’ के यह प्रदर्शन देश के विभिन्न भागों में व्यापक रूप से होते थे। मालावार में कथाकली के प्रदर्शन से पहले वहा भी ‘गीत गोविंद’ का गायन होता था। ऐसा लगता है कि इस नृत्य से पूर्व ‘गीत गोविंद’ द्वारा ही अभिनेता नादी प्रस्तुत करते थे।<sup>१०</sup> पंद्रहवीं शताब्दी के एक उडिया अभिलेख में तो यह स्पष्ट उल्लेख है कि भगवान जगन्नाथजी के मंदिर में ‘गीत गोविंद’ का अभिनय होता था।

## ब्रज के मदिरों में फागु महोत्सव

भक्तियुग में जब ब्रज क्षेत्र वैष्णव-भक्ति का प्रचार केंद्र बना तब वहाँ के मदिरों में भी फागुन मास में नृत्य और अभिनय की परंपरा विशेष रूप से स्थापित थी। गोस्वामी विट्ठलनाथजी ने इस परंपरा को विशेष बल दिया। प्रारंभ में यह परंपरा भक्ति रस के गायनों व नृत्य तक सीमित थी, परंतु बाद में फाल्गुन मास की रंगीनी में श्लील और अश्लील का वधन व्यर्थ मानकर यह परंपरा स्वतंत्र रूप से लोक-रंजन का माध्यम बना दी गयी, क्योंकि इस नृत्य अभिनय-परंपरा में धीरे-धीरे भक्ति का वधन ढीला हो गया और उसे भड्डाई बनाकर लोकरुचि से जोड़ दिया गया, तब यहाँ की यही फागु परंपरा 'भड्डा-भगत' के नाम से प्रसिद्ध हुई।<sup>११</sup> इस भड्डा भगत के आज भी कई आलेख उपलब्ध हैं और उन सबको हम हिंदी में अपभ्रंश कालीन फागु-परंपरा के वर्तमान प्रतिनिधि नाटक कह सकते हैं।

## हिंदी की फागु-परंपरा

इस प्रकार अपभ्रंश भाषा का युग समाप्त हो जाने के बाद हिंदी में वसंत के अवसर पर फाल्गुन में अभिनय करने व उत्सव मनाने की यह परंपरा लोक जीवन में अभी तक अक्षुण्ण है। कैप्टिन आर० सी० टैपिल ने वशीलाल को फाल्गुन मास में होनी के अवसर पर जगाधरी में ३ स्वाग प्रतिवर्ष करते देखा था और उसके आलेख उन्होंने अपने ग्रंथ 'दी लीजेट्स आफ दि पंजाब' में संकलित किये हैं। ब्रज क्षेत्र में फाल्गुन में अभी तक भगत स्वाग तथा डडेशाही और फूलडोलों की परंपरा है। होली के अवसर पर रागरंग व नृत्य-गायन आज भी देश के अधिकांश भागों में अपने-अपने ढंग से होते हैं। यह सब फाल्गुन की अभिनय-परंपरा के ही उजड़े हुए वर्तमान स्वरूप हैं।

## रास और फागु-परंपरा का उत्तराधिकारी ख्याल-मंच

अपभ्रंश युग के उपरांत इस परंपरा का स्थान देश में ख्याल-मंच ने ग्रहण कर लिया था। राजस्थान, गुजरात तथा पंजाब के विभिन्न प्रदेशों में प्रचलित ख्याल मंच, महाराष्ट्र का तमाशा, मालवा का माच, ब्रज की भगत, कानपुर की नौटंकी आदि में पाई जाने वाली एकरूपता स्वयं यह सिद्ध करती है कि यह

११ विशेष विवरण के लिए देखें हमारा ग्रंथ 'सागीत - एक लोकनाट्य परंपरा', पृष्ठ ५१ तथा ३०६ से ३२० तक।

१२ वही, पृष्ठ ५४-५६

सब नाट्य रूप किसी एक ही विधा के स्थानीय परिस्थितियों के अनुसार विकसित विभिन्न स्वरूप हैं। इस तथ्य पर हमने अपने ग्रंथ 'सागीत . एक लोकनाट्य परंपरा' में विचार किया है। यहाँ इस प्रसंग की अधिक चर्चा अप्रामाणिक हो जाने के भय से हम नहीं करना चाहते, परंतु इतना अवश्य कहना चाहते हैं कि नाट्य-रासक का भारतीय नाट्य-विधा के निर्माण में बहुत महत्वपूर्ण योगदान रहा है और इसका उचित मूल्यांकन होना अभी शेष है। नाट्य विधा के अध्येताओं को इस ओर ध्यान देना चाहिए जिससे उन्हें भारतीय रंगमंच की परंपराओं को सही परिप्रेक्ष्य में समझने का सुयोग प्राप्त हो।

## गेय रासक

रासको ने केवल अभिनय के क्षेत्र में ही नहीं भारतीय समाज के पूरे जन-जीवन पर ही अपनी गहरी छाप छोड़ी है। रासको में जो गेय पद मंच पर गाये जाते थे, उनकी लोकप्रियता ने तो रासक गायन की एक परंपरा को ही जन्म दे दिया था। यह परंपरा आगे चलकर विभिन्न क्षेत्रों में विकसित हुई। यद्यपि रासक की इस गेय-परंपरा का मंच से सीधा संबंध नहीं रह गया था, परंतु गीतों की यह स्फुट परंपरा किस प्रकार महाकाव्यों और ऐतिहासिक गाथाओं की अमूल्य सामग्री तथा उपदेशों का माध्यम बनी उसका सक्षिप्त परिचय इस परंपरा के समग्र रूप को समझने के लिए आवश्यक मान कर यहां प्रस्तुत कर देना कदाचित् अप्रासंगिक न होगा। रासक मंच पर जो गीत गाये जाते थे सभ्यतः उन्हीं धुनों पर बनाये गये गीतों से इस परंपरा का उदय हुआ होगा।

बाण ने लिखा है कि जब हर्ष का जन्म हुआ तो स्त्रियां 'रासक पदों' को चाव से गाने लगीं। वे 'रासक पद' अश्लील थे और बिट उन्हे सुनकर ऐसे हुलस रहे थे जैसे कानों में अमृत चुआया जा रहा हो। स्त्रियों के इन रासक पदों के गायन के साथ 'हर्षचरित' में रासक नृत्य होने का अलग से उल्लेख है।

सावर्त इव रासक मण्डलै (हर्षचरित, पृ० १३०)

अर्थात् हर्ष जन्मोत्सव में रासक नृत्य मंडलियों के धूम-धूम कर नृत्य करने से और उनके धूम-धुमेरों के फैलने से ऐसा प्रतीत होता था मानो उत्सव में 'आवर्त समूह' का रूप धारण कर लिया हो।

रासको के गायन की यह परंपरा स्फुट रूप से कदाचित् तभी से विद्यमान रही होगी जब से रासको का प्रदर्शन आरंभ हुआ होगा। रासको को देखकर उसके रस से अभिभूत दर्शक उसके गीतों को प्रकट में या मन ही मन (अपने संस्कारानुसार) अवश्य ही गुणगुनाते होंगे, तभी रासको की लोकप्रियता ने लोक कवियों को रासक छंदों में गेय रचना लिखने को भी प्रेरित किया होगा क्योंकि



जो रासक मंच पर नहीं आ सकते थे वे भी गाये तो जा ही सकते थे । रासक ग्रंथों का नेपाल तक और पूरे देश में पाया जाना यही सिद्ध करता है कि रासक गायन के प्रेमियों ने रासको की प्रतिलिपिया सभी क्षेत्रों में कराई थी ।

डा० वासुदेवशरण की सूचना के अनुसार दक्षिण में तंजौर में वहा के एक नरेश द्वारा लिखित 'वगी विलास रास' उपलब्ध हुआ है, जिसकी भाषा ब्रजभाषा और लिपि तेलगू की है । सिख गुरु गोविन्दसिंह जी का लिखा एक रास ग्रंथ भी डा० ओझा को मिला है । इससे यह सिद्ध होता है कि इस गेय परंपरा को सभी क्षेत्रों और वर्गों में महत्व मिला था और यह बड़ी दीर्घजीवी हुई । ये रासक जहाँ एक ओर महत्वपूर्ण धार्मिक व्याख्याएँ और आचार संबंधी शिक्षाएँ प्रस्तुत करने के माध्यम थे, वहाँ दूसरी ओर इनके सरस पद सामयिक उत्सवों में गायनों के भी विषय थे । यह सुमंस्कृत समाज में अश्लीलता के प्रेमियों तक अपना प्रभाव विस्तृत कर चुके थे तथा लोक जीवन में प्रचलित सत्कारों तक इनकी पहुँच थी । 'हर्षचरित' में नारियो द्वारा जो अश्लील रासक पद गाये जाने का उल्लेख है उससे प्रकट होता है कि पुत्र-जन्म जैसे मांगलिक सत्कारों के अवसर पर रासक पद गायन की परंपरा जनता में प्रसार पा चुकी थी । यह क्रम जब और विकसित हुआ होगा तो धीरे-धीरे रासको की लोक-प्रियता के साथ-साथ लोकरुचि रासको का स्वतंत्र रूप से गायन सुनने की भी आदी हो गयी और उसने एक नवीन गायन विधा की स्थापना में योग दिया ।

ब्रज क्षेत्र में आज भी ऐसे पच्चीसों रासधारियों को हम व्यक्तिगत रूप से जानते हैं जो पहले रासलीला में पात्र के रूप में अभिनय करते थे । इस अभिनय में ही उन्हें अनेक लीलाएँ याद हो गयी । बाद में उन्होंने रासलीला में अभिनय करना बंद कर दिया और रासलीलाओं की कथा को तबला बाजे पर गा-गा कर कथावाचक बन गये । इस कथा से उन्होंने प्रभूत यश और धन भी अर्जित कर लिया । लगता यही है कि रास-कथाओं के गायन की यह परिपाटी बहुत पुरानी है । मदिरो और जनता में रास प्राचीन काल से ही गाये जाते रहे हैं । इसी रास गायन ने गेय रासको की अलग से रचना किये जाने का मार्ग प्रशस्त किया होगा ।

### जैन मदिरो में रास गायन

जैन मदिरो में रास गायन की यह परंपरा विशेष रूप से पनपी । इसका कारण यह था कि जैन धर्म का आंदोलन एक लोकधर्म की स्थापना की भावना से प्रारंभ हुआ था और लोकरुचि को आकर्षित करने के लिए ही वहाँ रास प्रदर्शन आरंभ हुआ था, परंतु सब जैन मदिरो में नियमित रास प्रदर्शन होने की व्यवस्था संभव नहीं थी । ऐसी दशा में ऐसे मदिरो में रास के गायन की प्रथा

पनपी होगी, क्योंकि उसमें भी जनरुचि को प्रभावित करने की सामर्थ्य विद्यमान थी और उसके द्वारा धार्मिक सिद्धांतों का मनोरंजक ढंग से प्रचार संभव था ।

प्रारंभ में तो इन मंदिरों में या जनसमाज में वही रास गाये जाते होंगे जिनका अभिनय उन्हें प्रभावित करता होगा, परंतु जब रास गायन की यह परंपरा विकसित हो गई तो बाद में केवल गायन के लिए भी रासक-ग्रंथ रचे जाने लगे । 'उपदेश रसायन रासक' एक ऐसा ही गेय रास ग्रंथ है । उसके लेखक ने उसे गायन के लिए ही लिखा था तभी तो उसके लिए कहा गया है—'अय सर्वेषु रागेषु गीयते गीतकोविदैः' ।

जैन मंदिरों में रास गायन का यह क्रम ११वीं शताब्दी या उससे पूर्व ही आरंभ हो गया था यह तथ्य डा० ओझा ने 'नवतत्त्व प्रकरण' के भाष्यकार अभयदेव के एक उद्धरण के आधार पर स्थित किया है । ११वीं शताब्दी में रचित इस ग्रंथ में कहा गया है कि चतुर्दशी की रात्रि के समाप्त होने से पूर्व ही उठकर नित्य क्रिया के उपरांत देववदना और गुरुवदना करके धार्मिक व्यक्तियों को भोजन कराके और फिर स्वयं भोजन करके 'मुकुट सप्तमी' तथा 'माणिक्य प्रस्तारिका' नामक रासों का अवसेवन करना चाहिए ।

उक्त दोनों रास अब उपलब्ध नहीं हैं, अतः उनका वर्णन विषय क्या था यह नहीं कहा जा सकता, परंतु उन रासों की रचना जैन धर्म के सिद्धांतों के प्रसार के लिए हुई होगी तभी वे जैन धर्मावलंबियों के पठन-पाठन की सामग्री थे ।

हमारा मत है कि वे सब जैन रासक जिनमें कथा-वस्तु का अभाव है और जो केवल उपदेशपरक हैं, अभिनय के लिए नहीं केवल गायन के लिए ही रचे गये थे । ऐसे रासों की अभिनेयता बहुत सदिग्ध है । 'बुद्धिरास' या 'जीवदया रास' ऐसे ही रास हैं जो गायन या पठन-पाठन के लिए थे । 'उपदेश रसायन रास' की शैली पर जिन जैन रासकों की या चर्चरी ग्रंथों की रचना हुई वे सब केवल गेय हैं, अभिनेय नहीं । जिनदत्त सूरि ने स्वयं अपने 'उपदेश रसायन रास' को गेय कहा है अभिनेय नहीं । ग्रंथ के अंत में वे कहते हैं :

कर्णजलिहि पियतिजि भव्वइं ।

ते ध्वति अजरामर सव्वइ ।

जो धार्मिक पुरुष इस रास का कर्ण-अंजलि से रसपान करेंगे वे सभी अजर-अमर हो जायेंगे । इससे स्पष्ट है कि यह रास केवल श्रव्य-काव्य है दृश्य-काव्य नहीं, अन्यथा 'कर्ण-अंजलि' के साथ लेखक 'नेत्र-अंजलि' को कभी नहीं भूलता ।

जैन धर्म में रासक-निर्माण की अभिनेय और गेय दो परंपराएं एक-साथ पनपी। अभिनेय रासको की परंपरा वहा दीर्घजीवी नहीं हुई और १४वीं शताब्दी में जैन-मंदिरों में रास का प्रदर्शन बंद कर दिया गया क्योंकि संगीत के माधुर्यपूर्ण अभिनय ने युवक-युवतियों के चारित्रिक पतन की आशंका पैदा कर दी, परंतु रासको की गेय परंपरा जैन धर्म का स्थायी आवश्यक अंग बन गयी, और रासको की अभिनेय परंपरा के बंद हो जाने के बाद रासक रचयिता कविगण अभिनेयता के वधन से मुक्त होकर काव्यात्मक आधार पर रासक लिखने लगे। इससे रासको का आकार बढ़ा और उनमें काव्यत्व भी उभरा। यही प्रवृत्ति आगे और विकसित होकर उन रास ग्रंथों का आधार बनी जो हिंदी के वीरगाथा-काल के गौरव ग्रंथ माने जाते हैं।

जैन धर्म के गेय रासको में 'कछुली रास' और 'सप्तक्षेत्री रास' उल्लेखनीय कृतियाँ हैं। 'सप्तक्षेत्री रास' तो रास की गेय परंपरा का गौरव ग्रंथ है, जिसका महत्व इस दृष्टि से और अधिक है कि जैन धर्म के साथ उसमें रास के मचीय स्वरूप के भी सुंदर चित्र उपलब्ध होते हैं। 'समरा रासो' को भी हम इसी परंपरा की एक अत्यंत महत्वपूर्ण रचना मानते हैं।

जैन धर्म में रासको की इस गेय परंपरा की लंबी शृंखला उपलब्ध है। इन रासको में शांत, शृंगार, करुण, रौद्र, वीभत्स, करुण रासों का अच्छा परिपाक हुआ है। जैन धर्म ही एक ऐसा धर्म है जिसने रासों की इस गेय परंपरा को अपने धर्म का अनिवार्य अंग स्वीकार किया है और आज भी रात्रि के समय जैन मंदिरों में रासक गाये जाते हैं।<sup>१</sup>

## चारणों के गेय रासक

परंतु रासको की गेय परंपरा केवल जैन धर्म की ही थाती नहीं है, हमारे प्राचीन चारणों और भाटों का भी इस गेय परंपरा के विकास में बड़ा योग रहा है। यद्यपि इन रासक ग्रंथों में अभी भी अनेक पृष्ठ बिना खुले हैं, परंतु गुजरात और राजस्थान में इन रासको का विशेष रूप से अपरिमित सख्या में निर्माण हुआ था। हमारे विचार से रासको के निर्माण की यह परंपरा अवश्य ही मौराष्ट्र की देन है। मौराष्ट्र में इन रासको की खोज का काम एक भारत भक्त अंग्रेज श्री फार्वस ने सन १८४८ में आरंभ किया

१. अगरचंद नाहुट ने लिखा है, 'मंदिरों के अतिरिक्त राजस्थान जैसे प्रदेश में भी ये जैन रास जनता द्वारा गाये जाते हैं।' डा० ओझा ने लिखा है कि 'इसी क्रम में आचार्य तुलसी का 'उदाई राजा' का रास मिलता है। यह रास आज दिन राजस्थान में स्थान-स्थान पर लोकगीत के रूप में गाया जाता है।'

था। वे पहले अंग्रेज थे जिन्होंने कष्ट उठाकर भी बड़े धैर्य और श्रम से सौराष्ट्र के रासको तथा अन्य ऐतिहासिक सामग्री का शोध करके ४ भागों में 'रास-माला' नाम से एक ऐतिहासिक ग्रंथ प्रकाशित किया। इस ग्रंथ से इस प्रदेश के इतिहास को नया प्रकाश मिला। श्री फार्बंस को अपने ग्रंथ की मुख्य सामग्री प्राचीन रासों से प्राप्त हुई थी। 'रासमाला' की भूमिका की अंतिम पंक्ति में वे लिखते हैं, "मेरा यह संग्रह विविध रासों में से संकलित है, अतः मैंने इसका नाम 'रासमाला' रखा है।"

रासको के आधार पर रचित श्री फार्बंस का यह ग्रंथ कितना महत्वपूर्ण है यह डा० वासुदेवशरण अग्रवाल के शब्दों में देखें

"श्री फार्बंस ने गुजरात-सौराष्ट्र के प्रादेशिक इतिहास का एक भव्य प्रासाद खड़ा किया है। वह स्रोत आज तक श्लाघनीय कहा जा सकता है— गुजराती लोकमानस ने फार्बंस के प्रति सदा अपनी श्रद्धाजलि अर्पित की है और उन्हें गुजरात के भोज के रूप में स्मरण किया है। श्री टाड ने राजस्थानी इतिहास के लिए, श्री आरल स्टाइन ने कश्मीरी इतिहास के लिए और श्री ऐटाकिन्सन ने हिमाचल प्रदेश के लिए जैसा अनुसंधान कार्य किया, कुछ वैसा ही साहित्यिक साका श्री फार्बंस ने गुजरात-सौराष्ट्र के लिए किया।"

और यह साका हुआ था मुख्यतः रास ग्रंथों के आधार पर। सौराष्ट्र में इस प्रकार की महत्वपूर्ण रासक निधि का पाया जाना हमारी इस स्थापना का अकाट्य प्रमाण है कि यादवों की राजधानी द्वारका ही 'रासक' के प्रचार और प्रसार का मुख्य केंद्र थी। ऐसी दशा में रासक की मूल परंपराओं का सूत्र वही विद्यमान था जो विभिन्न रूपों में विकसित होकर गुजरात, राजस्थान तथा समीपवर्ती क्षेत्रों में विस्तृत हो गया। भगवान कृष्ण के जीवन-काल में ही उनकी लीलाओं के द्वारका में प्रदर्शन के वर्णन हरिवंश पुराण में ही उपलब्ध हैं। संभावना यही है कि कृष्णलीला तभी से रासको के रूप में लिखी भी जाने लगी होगी और बाद में इन्हीं के अनुकरण पर सौराष्ट्र में राजपुरुषों और महत्वपूर्ण व्यक्तियों की जीवन घटनाएँ रासक की शैली में लिखी जाने की परंपरा आरंभ हुई होगी, जो अनेक शैलियों में विकसित हो गई। गुजरात में रचित इस ऐतिहासिक रासक-परंपरा का सबसे अधिक प्रभाव उसके निकटवर्ती राजस्थान पर पड़ा। रासको की इस परंपरा में राजपूत नरेशों की प्रशस्ति में रचे गये हमारे रासो-महाकाव्य हिंदी-साहित्य की महत्वपूर्ण निधि हैं।

## रासो-काव्य

चदवरदाई कृत 'पृथ्वीराज रासो' हमारे रासो ग्रंथों का मुकुटमणि है। 'पृथ्वीराज रासो' के अतिरिक्त 'बीसलदेव रासो' (कल्पित नायक की कथा पर

आधारित काव्य), 'खुमान रासो' आदि ग्रंथ इस रासको की गेय परंपरा की ही उपलब्धि हैं। जहां 'वीसलदेव रासो' रासक की गेय परंपरा का प्रतिनिधित्व करता है वहां 'पृथ्वीराज' रासो १६वीं शताब्दी का सर्वश्रेष्ठ महाकाव्य कहा जा सकता है। ऐतिहासिक रासो-ग्रंथों की इस परंपरा में पद्मनाथ कृत 'कान्हडदे प्रबंध' (जिसमें धर्मप्राण कान्हडदे द्वारा सोमनाथ मंदिर की रक्षा की कथा वर्णित है), 'राउ जैतसीरो रासो' (जिसमें हुमायूँ के भाई कामरान की अत्याचारी सेना पर जैतसी की विजय का वर्णन है) तथा 'आल्हा' आदि काव्य ग्रंथ माने जा सकते हैं। बाबू श्यामसुंदरदास ने 'परमाल रासो' का जो संपादन किया है वह 'आल्हा' का ही एक अवर्धित रूप है।

इसी रासो परंपरा में 'महाराज सुजानसिंह जी रासो', 'क्यामखा रासो', 'रतन रासो', 'हम्मीर रासो' आदि में अनेक वीरों के चरित्र का वर्णन होता रहा है।

### रासक काव्यों की महत्ता

इस प्रकार रासक काव्यों की इस गेय परंपरा का अनेक दृष्टियों से बड़ा महत्व है। ये ग्रंथ जहां एक ओर भारतीय धर्म, दर्शन, सांस्कृतिक तथा कलात्मक परंपराओं की आती से हमें परिचित कराते हैं वहां इनमें लोक-जीवन तथा लोक-संस्कृति का इतिहास भी सजोया गया है। इनके ऐतिहासिक महत्व के सदर्भ में यह स्मरणीय है कि इन ग्रंथों में केवल राजवंशों के युद्ध और संधियों का विवरण ही नहीं है बरन ये तत्कालीन समाज, उसकी चिंतनधारा और विचारों का भी चित्रण करते हैं। रासकों ने ऐसे अनेक वीरों के चरित्र का उद्घाटन किया है जिससे हमारे इतिहासकार भली भांति परिचित भी नहीं थे। 'वस्तुपाल', 'कुमरपाल' जैसे रास ग्रंथों में इस प्रकार की पर्याप्त सामग्री है। ओझाजी के अनुसार रासक काव्यों में काव्य, इतिहास एवं धर्म-साधना की त्रिवेणी का एकत्र दर्शन होता है। जैन धर्म की दृष्टि से भी अनेक रासक बहुत ही महत्वपूर्ण हैं क्योंकि इनमें राजवंशों की भांति जैन गच्छों और आचार्यों के जीवन इतिहास संगृहीत हैं।

इन रासक काव्यों की दूसरी विशेषता इनका साहित्यिक वैभव है। रस, अलंकार, कल्पना-सौंदर्य, प्रकृति-चित्रण इन रासों का अपना आकर्षण है। धार्मिक उपदेश में काव्य-रस और अध्यात्म-रस का जो मिश्रण बाद में कबीर और तुलसी जैसे महाकवियों में पाया गया उसका प्रारंभिक रूप इन रासक ग्रंथों में उपलब्ध है जो इनकी लोकप्रियता का सबसे मुख्य कारण है। इन काव्य ग्रंथों के अधिकांश लेखक कबीर, सूर और तुलसी के समान ही पूर्व-वर्ती साधु-महात्मा थे, इसलिए ससार के बंधनों से ऊंचे उठकर उन्होंने आत्म-

समर्पण और परोपकार की भावना से साहित्य और कला की साधना की थी जिसकी स्पष्ट छाप इन ग्रंथों में उभरी है।

ये ग्रंथ उस युग की, जो लगभग एक सहस्र वर्ष की परंपरा को अपने में सजोए हैं—विभिन्न जन-भाषाओं, बोलियों, उनके स्थानीय भेद-प्रभेदों तथा बदलते हुए स्वरूपों का परिचय देने में भी समर्थ हैं। रासक ग्रंथों की रचना-शैली तथा उनके स्वरूप और रासक छंदों में समय-समय पर जो परिवर्तन आये उनका अध्ययन तत्कालीन समाज की साहित्यिक-सांस्कृतिक और कलात्मक रुचियों के अध्ययन के लिए भी विपुल सामग्री प्रस्तुत करता है।

ये रासक काव्य हिंदी के आदिकाल से पूर्व की वह कड़ी हैं जिनसे हिंदी ने अपना पैतृक उत्तराधिकार प्राप्त किया है। साथ ही हिंदी से पूर्व की परवर्ती अपभ्रंश तथा जनता द्वारा बोली जाने वाली भाषा इन काव्यों में मूल रूप से रक्षित है। मध्यकालीन मानव समाज के अतमन की अभिव्यक्ति के स्वर इन ग्रंथों में सहज ही सुने जा सकते हैं। रासक काव्य जहां वीर भारतीय महापुरुषों के शौर्य और पराक्रम की गाथा कहते हैं वहां मध्य युग के त्यागी, संत, महात्मा और आत्मत्यागियों के चरित्रों के साथ उस युग में मानव के आत्मोत्कर्ष के लिए किए गए निस्वार्थ प्रयासों के भी प्रतिबिम्ब हैं। जैसे-जैसे इन ग्रंथों के अध्ययन को बल मिलेगा भारत के गौरव के स्वर्णिम पृष्ठ खुलेंगे।

हम इन रासकों के विषयवस्तु की दृष्टि से ३ विभाग कर सकते हैं :

१. उपदेशपरक रासक—ये रासक मुख्यतः जैन धर्म से संबद्ध हैं जिनमें मानव जीवन को सार्थक बनाने के लिए विभिन्न उपदेशों का संग्रह है।

२. राज-वंशों से संबद्ध रासक—ये चारणों व भाटों द्वारा रची गयी वे रचनाएँ हैं जिनमें भारतीय इतिहास के अनेक अधखुले पृष्ठ खोलने की क्षमता है। इन ग्रंथों का भारी ऐतिहासिक महत्व है।

३. काव्य-ग्रंथ—इस श्रेणी में 'वीसलदेव रासो' जैसे काव्य ग्रंथ रखे जा सकते हैं जो ऐसी काव्यात्मक कृतियाँ हैं जिनमें कल्पना के आधार पर तत्कालीन वीरता और जीवन की भाँकी उपस्थित की गयी है।

परन्तु इन गेय रचनाओं का मंच से सीधा संबंध कभी नहीं रहा।

**पौराणिक रास-वर्णन और उसका मंचीय महत्व**

श्रीकृष्ण का महान व्यक्तित्व भारतीय जनमानस के आकर्षण का एक केंद्र रहा है, जिन्हें देश की प्रतिभा को सदैव अपनी ओर आकर्षित किया और उनकी लीलाओं पर सभी प्रकार का साहित्य सभी युगों में रचा जाता रहा है इसलिए श्रीकृष्ण लीलाओं को मंच पर प्रस्तुत करने के लिए रासकर्मियों को कभी उन्हें अलग से लिखने की आवश्यकता नहीं पड़ी। यह परंपरा सदा

उपलब्ध साहित्य से ही अपने कथानको का चयन करती रही है। सन १९५४ के बाद सर्वप्रथम वृंदावन के बाबा तुलसीदास ने रास की कुछ पदावली और रासलीलाएँ रास मंडलियों के प्रदर्शनो से स्वयं सकलित करके हाल में ही प्रकाशित की हैं। परंतु यह ध्यान रखना चाहिए कि ये रासलीलाएँ भी रास के लिए प्रस्तुत आलेख नहीं हैं, वरन् रास के आलेखों के भक्तजनो के हितार्थ एक महात्मा द्वारा प्रस्तुत सकलन मात्र हैं। इनके आधार पर यह नहीं कहा जा सकता कि रास के इन आलेखों के लिखने की कोई परंपरा कभी स्थापित थी या है।

श्रीकृष्णलीलाओं के आलेख पृथक् से न लिखे जाने का मूल कारण यही है कि श्रीकृष्ण का व्यक्तित्व भारतीय समाज के आकर्षण का आरम्भ से ही ऐसा केंद्र रहा है जिनके चारु चरित्र का अकन देश की सर्वश्रेष्ठ प्रतिभाओं का सदा से स्वयं ही प्रिय विषय बना रहा है। भगवान् श्रीकृष्ण की लीलाओं का देश के सर्वश्रेष्ठ काव्यकारों ने जैसा सर्वांगीण और मनमोहक वर्णन किया है उसके सदैव विद्यमान रहने के कारण मंच के लिए उन लीलाओं का अकन अलग से करने की कृष्णलीला के रास प्रदर्शकों को कभी आवश्यकता ही नहीं हुई। वे इसी उपलब्ध गेय वाङ्मय में से अपनी रुचि के अनुरूप सर्वश्रेष्ठ का चयन करके उससे ही गायन और नृत्य के द्वारा अपने मंच का अलंकरण करते रहे। प्रारम्भिक काल में पुराण-ग्रंथों की कृष्णलीला उनके मंच का शृंगार करती रही और मध्य युग में ब्रजभाषा ने उसका स्थान ग्रहण कर लिया जो अभी भी यथावत सुरक्षित है। अतः रास और रासलीला का समय-समय पर जो विकास हुआ उसकी परंपरा को समझने के सर्वश्रेष्ठ और सर्वप्रथम आधार हमारे पुराण ग्रंथ ही हैं। यद्यपि इन पुराण ग्रंथों को नाटक कहने की घृष्टता नहीं की जा सकती, परंतु हरिवंश से लेकर ब्रह्मवैवर्त तक के सभी पुराण और उसके उपरांत 'गीत गोविन्द' और उसकी परंपरा में रचित कृष्णलीला के ये महान् काव्य रास के विकास के इतिहास ग्रंथ अवश्य हैं। आभीरो की संस्कृति से उद्भूत कृष्णलीलाओं को विकसित होकर एक पुष्ट दार्शनिक भावभूमि पर पूरे भारतीय समाज के मन-मानस में सर्वोच्च आसन पर प्रतिष्ठित करने की जो प्रक्रिया निरंतर होती रही उससे रास के गौरव में क्रमशः जो वृद्धि हुई और उससे मंच में जो व्यापकता आयी उसके चित्र इन पुराणों में क्रमशः उभरते दृष्टिगोचर होते हैं। हमारी मान्यता है कि इन पुराणों के ये वर्णन कृष्ण रास के निरंतर विकासमान स्वरूप के ही प्रतिबिम्ब हैं यद्यपि उनमें अतिरजना हो सकती है। इस दृष्टि से रास के विकास को समझने के लिए इस पौराणिक परंपरा पर दृष्टिपात करना परमावश्यक है। वैष्णव पुराणों के अवलोकन से यह स्पष्ट हो जाता है कि कृष्ण रास का विकास तथा उसकी महत्ता निरंतर बढ़ती ही गयी और समय के साथ-साथ रास के प्रति भक्तों की आस्था तथा उसमें

दार्शनिकता का विकास भी सुनियोजित ढंग से होता रहा। ऐसी दशा में पुराणों में रास के जो वर्णन उपलब्ध हैं, हमारे मत से वे कृष्ण रास की लोक प्रचलित विकासमान परंपरा से अवश्य ही प्रभावित हैं। हरिवंश से लेकर 'गीत गोविन्द' तक और उसके बाद के भी कृष्ण रास के इन साहित्यिक वर्णनों को केवल काल्पनिक नहीं कह सकते। कृष्ण रास की यह पौराणिक परंपरा अवश्य ही लोक प्रचलित कृष्ण रास की परंपरा से प्रेरणा लेती रही।

हमारे पुराण ग्रंथों में तथा उससे प्रभावित ग्रंथों में रास के जो विशद वर्णन हैं उनका महत्त्व दो दृष्टियों से बहुत अधिक है। वे प्रकारांतर से जहाँ एक ओर रास की प्राचीन हल्लीसक नृत्य-परंपरा की कहानी कहते हैं वहाँ साथ ही साथ दूसरी ओर उन्होंने वर्तमान रास रगमच को भी व्यापक रूप से प्रभावित किया है। इसलिए रास को पूरी तरह समझने के लिए रास की पौराणिक परंपरा के विकास का परिचय भी बड़ा आवश्यक है।

## पुराणों के रास-वर्णन

हमारे जिन पुराणों का वैष्णवीय दृष्टिकोण रहा है उन सभी में कृष्ण-लीलाओं के साथ-साथ रास का वर्णन प्रमुखता से हुआ है। इन पुराणों में हरिवंश, विष्णु, ब्रह्म, भागवत व ब्रह्मवैवर्त पुराण विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं। इन पुराणों के साथ गंग-सहिता के वृंदावन खंड में भी रास का वर्णन प्रमुख रूप से है।

इन सभी ग्रंथों में रास के वर्णन कथावस्तु की दृष्टि से लगभग एक जैसे हैं। नृत्य में गायन व अंग-संचालन आदि क्रियाकलापों का वर्णन लेखकों ने अपनी रुचि के अनुसार घटा-बढ़ा कर किया है जो एक-दूसरे से मिलते-जुलते ही हैं।

हरिवंश, विष्णु और ब्रह्म पुराणों के अनुसार शरद-चंद्रिका को देखकर भगवान् कृष्ण की रमणेच्छा जाग्रत हुई जिसके फलस्वरूप गोपियों का रास में आगमन हुआ। हरिवंश पुराण में गोपिया किस प्रकार रास के लिए एकत्रित की गयी इसका उल्लेख नहीं है परंतु उसके परवर्ती विष्णु पुराण में वशीवादन द्वारा गोपियों के आगमन का उल्लेख स्पष्ट रूप से हुआ है। विष्णुपुराण में ही प्रथम बार यह भी उल्लेख हुआ है कि रास-नृत्य में प्रत्येक गोपी का हाथ श्रीकृष्ण के हाथ में था।

हस्तेन गृह्य चैकैका, गोपीना रास-मण्डलम्।

चकार तत्कर-स्पर्श निमीलित दश हरि ॥ ५-१३-५०



इसके अतिरिक्त हरिवंश के रास-वर्णन से विष्णुपुराण के रास वर्णन में एक विशेषता यह अधिक है कि हरिवंश में जहाँ केवल नृत्य, गायन और रास-रंग का ही उल्लेख है वहाँ विष्णुपुराण में यह भी कहा गया है कि 'रास से कृष्ण के कहीं चले जाने पर गोपिकाएँ स्वयं वृंदावन में विचर कर कृष्ण की लीलाएँ करने लगीं।' इस प्रकार यहाँ तक आते-आते राम भी केवल नृत्य मात्र न रह कर नृत्य का ताना-बाना ग्रहण करता प्रतीत होता है और उनके माथ कथानक का जुड़ना प्रारंभ हो गया है। विष्णु तथा ब्रह्मपुराणों ने इस अवसर पर एक 'विशिष्टा सखी' का उल्लेख किया है जिसके चरणचिह्न गोपियों ने देखे पर वह स्वयं न मिली। कुछ समय बाद कृष्ण स्वयं प्रकट हो गये और तब रास गोष्ठी आरंभ हुई। इसके उपरांत इन पुराणकारों ने अपने-अपने ढंग से रास-नृत्यों, गायनों और रास-क्रीड़ा का कथन किया है। सभी पुराणों में नृत्य, गायन तथा गोपियों के माथ कृष्ण के विविध प्रकार के नृत्यों, आलिंगन, परिरंभन तथा क्रीड़ाओं का वर्णन अपने-अपने ढंग से हुआ है जो मूल रूप में समान हैं। इससे प्रकट होता है कि रास के नृत्य इस युग में काफी विकसित हो चुके थे तथा क्षेत्रीय प्रभाव से संयुक्त होकर उनमें विविधता का विकास हो गया था। साथ ही वे कृष्ण की जीवन लीलाओं को प्रस्तुत करने के भी माध्यम बन गये थे।

इन सभी रास वर्णनों में भगवान् कृष्ण को ही इस आयोजन का नेता माना गया है। पुराणों के वर्णनों से रास का जो रूप खड़ा होता है वह नृत्य गायन से परिपूर्ण एक सरस महोत्सव जैसा प्रतीत होता है। मूल में आभीरों का यह नृत्य-रास अब पूरे भारतीय समाज का सामाजिक नृत्य हो गया था।

ब्रह्मवैवर्तकार का रास-वर्णन इन सब पुराणों में अधिक अतिरंजित और विलासितापूर्ण है। इस पुराण के रास-वर्णन में सबसे महत्वपूर्ण बात यह है कि इसने भगवान् कृष्ण के शरद रास के वर्णन को मान्यता न देकर चैत्र शुक्ला त्रयोदशी को राम के लिए कृष्ण के वृंदावन जाने का कथन किया है। अतः यह वसंत-रास की परंपरा का संस्थापक ग्रंथ है। श्रीकृष्ण खंड, २८वें अध्याय में इस पुराणकार ने खुलकर राम के माध्यम से कामुकता के उल्लेख किये हैं। रास के साथ राधिका का स्पष्ट उल्लेख सर्वप्रथम इसी पुराण में हुआ है, जबकि पूर्ववर्ती दो पुराणों में एक 'विशिष्टा सखी' का उल्लेख मात्र है।

ब्रह्मवैवर्त पुराण में रास में राधा-कृष्ण के अंतर्धान होने पर जब वे एक सुरम्य स्थान पर विश्राम करते होते हैं तब कृष्ण के सम्मुख एक तपस्वी ऋषि अष्टावक्र आकर शरीर-त्याग करते हैं, जिनकी क्रिया स्वयं कृष्ण करते हैं। यहाँ राधा को कृष्ण अनेक प्राचीन आख्यान भी सुनाते हैं। ब्रह्मवैवर्त पुराण के ब्रह्म-खंड के पाचवें अध्याय के अनुसार गोलोक के रासमंडल में भगवान् कृष्ण के वार्यों पार्श्व से राधिका का जन्म हुआ और जन्म लेकर वे

भगवान के सम्मुख दौड़ी । इसी से उनका नाम राधा हुआ ।

रासे संभूय गोलोके, सादधाव हरे पुरः ।

तेन राधा समाख्यातापुराविम्बिद्विनोत्तम ।

आगे इस पुराण में राधा के रोमकूपो से उन्हीं के समान सुदरी लक्ष-  
कोटि गोपियो तथा कृष्ण के रोमकूपो से सुदर वेश वाले ३० करोड़ गोपो की  
उत्पत्ति का कथन हुआ है । इस पुराण में ६ लाख गोपो के रास में सम्मिलित  
होने का उल्लेख है ।

विद्वानो का मत है कि इस पुराण का प्रारम्भिक भाग ८०० ई० में  
लिखा गया परन्तु इसका वर्तमान रूप १६वीं शताब्दी में बना । इस प्रकार यह  
परंपरा हमें मध्यकालीन भक्तियुग तक ले आती है । इसलिए ब्रज के भक्ति-  
साहित्य में रास की अधिष्ठात्रो के रूप में राधिका को जो महत्ता प्राप्त हुई  
और ब्रज के रास रंगमंच पर उनका जो सर्वोपरि महत्व है उसकी स्थापना में  
इस पुराण का काफी योगदान है, परन्तु हमारे भक्तियुग ने राधिका की महत्ता  
के साथ उनकी पावनता की जो गरिमा उपस्थित कर दी है उसने उसे अनुपम  
दिव्यता प्रदान की है । यह पुराण रासक-ग्रंथों के साथ फागु की जो परंपरा  
प्रचलित हुई, कृष्णलीला के संदर्भ में उस प्रवृत्ति का प्रतिनिधि वैष्णव ग्रंथ है ।

गर्ग-संहिता का राम वर्णन विशद होते हुए भी ब्रह्मवैवर्त के समान  
विलासितापूर्ण नहीं है । उसमें प्रकृति का सुंदर चित्रण हुआ है । इस ग्रंथ के  
अनुसार पहले राधा-कृष्ण का सगम हुआ फिर चंद्र-दर्शन के बाद वृंदावन में  
रास आरंभ हुआ । इस रास में पहले वन वालाएँ, फिर गोवर्धन-वासिनी स्त्रियाँ  
और उसके बाद अपने यूथों के साथ यमुना ब गगा आयी । उनके बाद अष्टसखियाँ  
तथा फिर ३२-३२ सखियों के अनेक यूथ आये । जितनी नारियाँ थी भगवान  
कृष्ण ने उतने ही रूप धारण करके उनके साथ रास किया । नृत्य और गायन  
से समा बंध गया । यह रास पहले वृंदावन से आरंभ हुआ और फिर क्रमशः  
तालवन, मधुवन, कामवन, कोविलावन आदि स्थानों पर हुआ ।

### भागवतकार का रास-वर्णन

भागवत पुराण के रचना-काल के संबंध में विद्वानों में काफी मतभेद  
है, परन्तु उपलब्ध प्रमाणों से यह छठी शताब्दी की रचना सिद्ध होती है ।  
भागवतकार के रास-वर्णन का महत्व सर्वाधिक है । इसका कारण यह है कि इस  
पुराण का राम-वर्णन जहाँ विशद और सरस है वहाँ सयत् भी है । यही पुराण  
आगे चलकर ब्रज के रास रंगमंच की प्रेरणा का आधार भी बना । आज भी ब्रज  
के रासधारी भागवत के श्लोकों को अपने मंच पर प्रमुख स्थान देते हैं । ब्रज के

महारास की कथा का मूलाधार आज भी भागवत ही है। महारास लीला के प्रसंग में आज भी भागवत के श्लोको का ही रास के पात्र अपने सवादों में प्रयोग करते हैं तथा महारास की इस लीला का गठन भी भागवत की 'रास-पंचाध्यायी' (दशम स्कंध के अध्याय २६ से ३३ तक) पर ही आधारित है। रास रंगमंच के साथ-साथ ब्रज-साहित्य में भी भागवत के इसी पंचाध्यायी के प्रसंग को ज्यों की त्यों मान्यता प्रदान की गयी है। नन्ददास की 'रास-पंचाध्यायी' तो सर्वत्र ही प्रसिद्ध है। 'रास-पंचाध्यायी' के इन पांच अध्यायों में रास का वर्णन करके महारास के नृत्य को एक दिव्य कथा के रूप में सुगठित करके उसमें नाटकीयता की अद्भुत सृष्टि कर दी गयी है।

## भागवतकार की रास को देन

यद्यपि भागवतकार का ५ अध्यायों में किया गया रास का यह वर्णन भी घटनाक्रम के अनुसार पूर्ववर्ती पुराणों के ही अनुरूप है परंतु उसमें भागवतकार की मौलिकता अनेक स्थलों पर प्रकट होती है। इस पुराण के अनुसार वशी-ध्वनि से विमोहित गोपिया जब कृष्ण के पास वृंदावन में पहुँचती है तो वह उनका स्वागत करके फिर उन्हें घर लौट जाने का उपदेश देती है। वह उन्हें उनके माता-पिता व सबंधियों की याद दिलाती है और उन्हें पति-सेवा व धर्म का उपदेश करते हैं, परंतु जब गोपिया उन्हें ही अपना सर्वस्व मानकर घर लौटना एकदम अस्वीकार कर देती हैं तब कही कृष्ण उनके उत्कट स्नेह से प्रभावित होकर उनके साथ रास में प्रवृत्त होते हैं।

इस प्रकार भागवत का यह प्रसंग रास को उसकी एक अभिनव मौलिक देन है, जिसमें आभीर परंपरा को तत्कालीन सामाजिक व्यवस्था के अनुरूप नवीन ताने-बाने में ढाला गया है। यह वर्णन जहाँ रास की इस कथा में नाटकीयता की वृद्धि करता है वहाँ रास के भावी विकास में भी इसका बड़ा योगदान था, किंतु आज तक इस महत्वपूर्ण देन का मूल्यांकन करने की कोई भी चेष्टा नहीं की गयी है। वास्तव में भागवतकार ने रास में यह प्रसंग जोड़कर रास की परंपरा को एक स्पष्ट दिशा दी, जिसके फलस्वरूप कृष्ण रास की यह वैष्णवीय परंपरा दो धाराओं में विभक्त हो गयी जैसा कि हम आगे कथन करेंगे। इस प्रसंग ने रास को मंचीय व साहित्य के क्षेत्रों में जो नयी दिशाएँ दीं उन्हें भली प्रकार हृदयगम करना बड़ा आवश्यक है।

ऐसा लगता है कि भागवतकार के समय तक (छठी शताब्दी के आस-पास) रास में स्त्री तथा पुरुषों के युग्मों को खुलकर नृत्य व गायन करने तथा आलिंगन-परिरभन करने की पूरी छूट थी जो संभवतः मर्यादा के कगार तोड़ने लगी थी (जैसा कि बाद के ब्रह्मवैवर्त पुराण के वर्णन से प्रकट होता है) यह

प्रवृत्ति आभीर सस्कृति के भले ही अनुरूप हो किंतु विकासमान भारतीय मर्यादा का इससे अतिक्रमण होता था। अतः भागवतकार ने पति-सेवा-धर्म को बीच में लाकर उस उच्छृंखलता को रोक कर जहाँ कला के इस क्षेत्र में नैतिकता की स्थापना का प्रयत्न किया वहाँ रास में परपुरुष के प्रवेश पर प्रतिवध भी लगाया। यही कारण है कि भागवतकार ने रास में ब्रह्मवैवर्त की भाँति स्त्री-पुरुषों के युग्मों के नृत्य का वर्णन नहीं किया है। भागवतकार के रास में कृष्ण ही केवल एकमात्र पुरुष है जो अनेक रूप होकर गोपियों के साथ स्वयं ही नृत्य करते हैं। यह परंपरा भागवत में विष्णुपुराण से विकसित हुई है। विष्णुपुराण में अप्रत्यक्ष रूप से केवल इतना ही कहा है कि प्रत्येक गोपी का हाथ कृष्ण के हाथ में था जबकि भागवतकार ने नारायण कृष्ण के बहुरूप धारण करके प्रत्येक ब्रजागना के साथ नृत्य का उल्लेख किया है। भागवत के रास में हल्लीसक की उस प्राचीन परंपरा की पुनः कठोरता से स्थापना की गई है जहाँ नारियों के मध्य में केवल एक ही पुरुष नृत्य करता था। यही नहीं, भागवतकार के रास में भगवान् शंकर को भी गोपी-वेश में ही रासस्थली में प्रवेश प्राप्त हो सका है। इस रास-नृत्य में किसी भी अन्य गोप या पुरुष का किसी भी भाँति कोई प्रवेश नहीं हो पाया है। भागवत के रास में जो भी पुरुष नाचा वह कृष्ण रूप होकर ही नाचा है।

भागवतकार ने रास के वर्णन को यह विशिष्ट दिशा देकर जहाँ मंच के लिए यह मर्यादा स्थापित की कि रास-नृत्यों में जो दूसरे पुरुष भाग ले वे भी कृष्ण रूप ही धारण करें और नृत्य में सहयोग देने वाले नारी पात्रों से कृष्ण के व्यक्तित्व की मर्यादा के अनुसार ही कलात्मक स्तर स्थापित रखे वहाँ दूसरी ओर उसने इस दिशा-परिवर्तन द्वारा रास के लिए वह उच्च-स्तरीय पृष्ठभूमि भी प्रदान की जिसने बाद में दार्शनिकों को रास पर आध्यात्मिक दृष्टि से विचार करने और विभिन्न प्रकार से उसकी व्याख्या करने का अवसर दिया जिसके कारण रास में अलौकिकता, पवित्रता और सार्वभौमिकता की व्यापक रूप से स्थापना की गयी। यही से रास को कलात्मकता के साथ-साथ पावनता, धार्मिकता और दार्शनिकता का आधार प्राप्त हुआ जिसके कारण उसने अन्य मंचों से अलग अपनी एक विशेष स्थिति प्राप्त की।

इस प्रकार भागवत से रास को एक नया मोड़ मिला और जो इस परंपरा के साथ नहीं निभ सके उन्होंने नया मार्ग तैयार करने का प्रयत्न आरंभ कर दिया।

## रास के विकास की दो दिशाएँ

यही से हमें रास की दो परंपराएँ पृथक्-पृथक् विकसित होती प्रतीत होती हैं। लगता है कि कृष्ण रास का मंच भागवतकार के बाद दो संप्रदायों में

विभाजित हो गया। एक संप्रदाय तो वह था जिसने भागवतकार की मर्यादा को स्वीकार कर लिया और दूसरा संप्रदाय वह था जिसने इस परंपरा का बहिष्कार करके रास में उन्मुक्त श्रृंगार की स्वच्छंदता को ही आगे बढ़ाना पसंद किया। संभवतः परवर्ती ब्रह्मवैवर्त पुराण के रास की विशदता और कामुकता-पूर्ण श्रृंगारिक भावना भागवतकार के विरोध में ही एक सशक्त प्रतिक्रिया थी, जबकि गर्गसंहिताकार ने भागवत की मर्यादा को ही स्वीकार किया और उसे प्रशस्त किया। इस प्रकार संस्कृत-साहित्य में रास के वर्णनों की यह परंपरा कहीं पृथक्-पृथक् दो दिशाओं में तथा कहीं एक समन्वित रूप में बराबर चलती रही। सत्रहवीं शताब्दी में 'आनन्दकन्दचम्पू' में रास का जो वर्णन हुआ है कदाचित्त वह पुनः उक्त दोनों परंपराओं के समन्वय की ही चेष्टा है।

बारहवीं शताब्दी में भागवत विरोधी एक दूसरी रास परंपरा सशक्त रूप में उभरती प्रतीत होती है। इन्हें शरद ऋतु भी रास के लिए उतनी रोचक नहीं लगी जितना उनकी भावना के अनुकूल माघव मास वसंत था। इसलिए इन कवियों ने वसंत को ही रास की प्रमुख ऋतु माना। इस वसंत परंपरा के सर्वश्रेष्ठ उन्नायक हैं महाकवि जयदेव। जयदेव ने 'गीत गोविन्द' में 'वसंत रास' का ही कथन किया है।

रासे हरिरिहि सरस विलासम्, विहरिति हरिरिह सरस वसते।

नृत्यति युवतिजनेन सम सखि, विरहितुनस्य दुरन्ते।

विल्वमगल ने भी अपने 'कृष्ण-कणामृत' तथा 'बाल गोपाल स्तुति' ग्रंथों में जयदेव की इसी परंपरा को निवाहा है और आगे चलकर मैथिल कोकिल विद्यापति ने भी वसंत रास के ही गीत गाये हैं। बंगाल और उसके निकटवर्ती क्षेत्रों में इसीलिए रास की मचीय परंपरा भी वसंत रास की है, ब्रज के शरद रास की नहीं। मणिपुर-राम भी वसंत की इस साहित्य-परंपरा का ही एक आकर्षक मचीय प्रतिनिधि है।

यही नहीं, रास के साथ इस परंपरा पर आधारित काव्य ग्रंथों में राधिका का रूप भी बदल गया। जयदेव, विद्यापति व चंडीदास तथा अन्य कवियों की राधा इसीलिए परकीया है। चैतन्यदेव ने भी अपने संप्रदाय में राधा को परकीया ही माना है जबकि ब्रज के शास्त्रीय रास के गायकों ने सूरदाम से लेकर चचा हित वृंदावनदास तक राधा का उल्लेख केवल स्वकीया के रूप में ही स्वीकार किया है।

वर्तमान समन्वित स्वरूप।

भक्ति-युग में ब्रज में जब रास रंगमंच का पुनर्गठन हुआ उस समय

पुराणों की यह पूरी परंपरा और उससे संबंधित सभी प्रभाव रास के पुनर्गठन-कर्ताओं के सामने थे और उन्होंने इसका रास रगमच में बड़ी चतुरता से समन्वय कर डाला जो रास के इन संस्थापकों की पैनी दृष्टि और अनुपम सूझबूझ का अद्वितीय उदाहरण है। इसी स्वरूप को रासधारी आज तक अपनाये हुए हैं।

जैसा हम पहले कह चुके हैं ब्रज के रास रगमच का मूल भागवत पर आधारित है, परंतु उन्होंने ब्रह्मवैवर्त पुराण की भी उपेक्षा नहीं की। ब्रज के इस मच पर रास रस की अधिष्ठात्री के रूप में राधिका को उन्होंने स्वीकार किया परंतु परकीया के रूप में नहीं, स्वकीया के रूप में। हा, रास के मच पर राधा-कृष्ण की विभिन्न लीलाओं में मिलन और वियोग के सरस प्रसंगों में बाधा न पड़े इस कारण बचपन से ही ब्रज-साहित्य में राधा और कृष्ण का परिचय हो जाता है और विवाह से पूर्व ही ऐसी अनेक सरस लीलाओं की सृष्टि रास के रगमच पर होने लग जाती है जो कामशास्त्र के पारंगतों को भी चमत्कृत करने की क्षमता के साथ श्रद्धा का वातावरण भी आदि से अंत तक बनाये रखने की सामर्थ्य रखती है। ब्रज के रासमच पर राधा का व्यक्तित्व श्रद्धा से ओतप्रोत तथा उच्च दार्शनिक पृष्ठभूमि पर आधारित है। राधा-कृष्ण के पारस्परिक संबंधों में नाटकीय स्थिति को निरंतर विकासमान रखने के लिए ही महाकवि सूरदास ने राधा-कृष्ण के रासमंडल में ही गाधर्व विवाह का उल्लेख किया है। सूरदास जी ने तो रास को भगवान् कृष्ण के विवाह का आयोजन ही कह कर उसे विवाहोत्सव के उद्देश्य की पूर्ति का माध्यम मान लिया है, परंतु बाद के ब्रजभाषी कवियों को यह गुप्त विवाह सह्य न रहा। अंत परिमाण की दृष्टि से रासलीलाओं के सबसे अधिक समर्थ लेखक चाचा हित वृंदावनदास जी ने राधा-कृष्ण के विवाह का विशद वर्णन अपने कई ग्रंथों में किया है। यही नहीं, अपनी बजारे लीला में तो वे राधा को अपनी ससुराल नन्दगाव में ही लाकर बसा देते हैं। ससुराल में रहते-रहते जब झूलो के दिन आ जाते हैं और बरसाने से श्रीदामा मैया उन्हें पीहर ले जाने को नहीं आते तो वे एक बंजारे के द्वारा बरसाने को एक मार्मिक सदेश भेजती हैं। रासलीला में मच पर जिस समय यह सदेश सिसकी लेकर राधा के पात्र द्वारा मल्हार में गाया जाता है तो दर्शकों की आंखों से अश्रु-प्रवाह उमड़ पड़ता है। इसकी आरंभिक पंक्तियां हैं -

“सुनि वनजारे वीरन नगर के, कहि सँदेस सखि जाय।

वहन वसत नाँदगाँम में, तुम काहे न लेत बुलाय ॥ सुन० ॥”

इस प्रकार ब्रज के रास रगमच पर जहाँ एक ओर राधा की इस अलौकिक रूप में उद्भावना हुई वहाँ शरद और वसंत रास की परंपराओं का

भी उसमें सुंदर समन्वय किया गया। यह समन्वय रास में किस रूप में पाया जाता है इसका उल्लेख हम आगे यथास्थान करेंगे। यहाँ तो हम केवल यह सूचना भर देना चाहते हैं कि ब्रज के रासमंच पर रास के दो रूप स्वीकार कर लिये गए - (१) महारास और (२) नित्य-रास।

## महारास

महारास वह रास है जो भगवान् कृष्ण ने शरद निशा में किया और जिसका वर्तमान आधार भागवत की 'रास-पंचाध्यायी' है। इस रास को रास रंगमंच पर सर्वाधिक महत्व दिया गया है। रासधारी इस महारास की लीला को विशेष आयोजन से करते हैं। शरद पूर्णिमा के अवसर पर वृंदावन में कई-कई मंडलियाँ एक साथ मिलकर महारास करती हैं तब दूर-दूर से दर्शक रास के दर्शनो को दौड़ पड़ते हैं। शरद पूर्णिमा के अतिरिक्त वैसे भी कभी-कभी दर्शकों के आमंत्रण पर दो-तीन मंडलियों को जुटाकर महारास किया जाता है। महारास की यह लीला रास में सर्वप्रमुख मानी जाती है।

## नित्य-रास

इस प्रकार महारास जहाँ शरद पूर्णिमा के अवसर पर ब्रज में उद्भूत भगवान् का एक विशेष महोत्सव है, वहाँ 'नित्य-रास' वह रास है जो भगवान् रासविहारी का प्रतिदिन का दैनिक व्यापार है। यह रास भूतल पर भगवान् के आविर्भाव से पूर्व भी गोलोक में होता था और आज भी प्रतिदिन नियमानुसार गोलोक धाम में और उसके प्रतिरूप ब्रज के वृंदावन धाम में निरंतर होता रहता है। अतः ब्रज की रास मंडलियाँ भी कृष्ण के जीवन की किसी लीला के प्रदर्शन से पहले 'नित्य-रास' अनिवार्य रूप से करती हैं। जब कृष्ण नित्य ही रास करते हैं तब स्वभावतः ही प्रकृति को, जो उनकी किकरी है, रास के अनुकूल वातावरण बनाना ही होता है और रास जैसे सरस रस के आयोजन के लिए वसंत से अच्छा वातावरण और क्या हो सकता है? अतः भगवान् कृष्ण के नित्य-रास में वसंत ऋतु के गीतों और वसंत राग के गायन के साथ तदनुरूप हाव-भावों का भी पर्याप्त मात्रा में समावेश है क्योंकि नवल वृंदावन में नवल वसंत के नवल निकुंज ही नवल लाल के नित्य-रास की क्रीडा-स्थली बनने की क्षमता रखते हैं।

इस प्रकार ब्रज का वर्तमान रास रंगमंच पुराणों तथा प्राचीन कृष्ण साहित्य की पूरी प्रवृत्तियों को अपने में सजोये हुए ब्रजभाषा के माध्यम से आज भी इस देश को श्रद्धा और आस्तिकता का एक संदेश दे रहा है। ब्रजभाषा साहित्य के साथ संस्कृत के श्लोक और अन्य छंद भी रास के संवादों और गायनों

मे प्रयुक्त होते हैं। जिनमे भागवत के साथ 'गीत-गोविन्द' को भी स्थान प्राप्त है। जयदेव जी की यह आरती तो, जो अब कुछ नैवीन आरतियों में दब गई है, जो कुछ वर्ष पूर्व तक रास मंडलियों में रास के प्रारंभ में ही झाकी खुलने पर गोपियों द्वारा गायी जाती थी। आज भी कुछ पुरानी परिपाटी की मंडलियों को यह आरती याद है :

श्रित् कमला कुच मडल ए, धृत कूडल ए, ललित कलित वनमाल ।  
जय जय देव हरे ॥

दिनमणि मडल मडन ए, भव खडन ए, मुनि जन मानस हस ।  
जय जय देव हरे ॥

कालिय विषधर गंजन ए, जन रजन ए, यदुकुल नलिन दिनेश ।  
जय जय देव हरे ॥

मधु मुरु नरक विनाशन ए, गरुडासन ए, सुर कुल केलि-निधान ।  
जय जय देव हरे ॥

अमल कमल दल लोचन ए, भव मोचन ए, समरश्रमित दशकंठ ।  
जय जय देव हरे ॥

अभिनव जलधर सुन्दर ए, धृत मंदिर ए, श्री मुख चन्द्र चकोर ।  
जय जय देव हरे ॥

तव चरणे प्रणतावयि ए, मति भावय ए, कुरु कुशल प्रणतेषु ।  
जय जय देव हरे ॥

श्री जयदेव कवेरिद करते मुद, मंगलमुज्ज्वल गीतं ।  
जय जय देव हरे ॥

इस प्रकार हमारी पौराणिक परंपरा ने वर्तमान रास रंगमंच के स्वरूप को पूरी तरह से प्रभावित किया है।

## यवन आक्रमण का रास पर प्रभाव

अतीत में भारतीय लोक जीवन में रास का जो महत्वपूर्ण स्थान था वह रासको की तथा कृष्ण रास की पौराणिक परंपरा से भली प्रकार स्पष्ट है परंतु महमूद गजनवी से प्रारंभ होकर मुगल साम्राज्य की स्थापना के समय तक इस देश में धार्मिक संघर्ष का जो दौर चला उमने यहां की चिर विकासमान संस्कृति और कला परंपराओं को झकझोर डाला। भारत में मुसलमानों के हमले केवल धन के लिए या सत्ता प्राप्ति के लिए ही नहीं थे वरन् वे यहां एक विशिष्ट धर्म और संस्कृति को लेकर आये जिसका परिणाम यह हुआ कि वे यहां की



समन्वयवादी सस्कृति के अग न बन कर विजेताओं के एक विशिष्ट वर्ग के रूप में एक विशेष जीवन-दर्शन के प्रतिनिधि बनकर बने। उनका धर्म-प्रचार भी बौद्ध या जैन-धर्म की भांति प्रेम और सद्भावना पर नहीं बरन डहे पर आधारित था। इन मुसलमान शासकों ने, जो स्वयं बाहर से एक मीमित सभ्यता में ही आये थे, यहाँ के निवासियों को जबरदस्ती अपने धर्म में मम्मिलित करने का अभियान चलाया जिसका फल यह हुआ कि कमजोर और असहाय वर्ग को अपने में मिलाकर उन्होंने अपने वर्ग को बढ़ाया जिसका प्रभाव निश्चित रूप से कलाकार वर्ग पर भी पड़ा। भगत के परंपरागत मंच के कई कलाकारों को मुसलमान धर्म स्वीकार करना पड़ा और औरंगजेब के काल में भगत के सर्वश्रेष्ठ कलाकार के रूप में दिल्ली के तकी भगतवाज का उल्लेख हमें मिल जाता है।<sup>१</sup> ऐसी दशा में रास के व्यावसायिक कलाकारों पर भी इसका प्रभाव अवश्य पड़ा होगा। जिन कलाकारों को धर्म-परिवर्तन के लिए बाध्य किया गया वे तो हिंदुओं द्वारा कृष्णलीला के प्रदर्शन के अयोग्य ही घोषित कर दिए गए होंगे और जो बचे रह गये होंगे उन्हें अपनी जीविका का दूसरा साधन खोजने को बाध्य होना पड़ा होगा क्योंकि कृष्ण-राम के साथ जो धार्मिकता जुड़ी थी उसके कारण उस युग के धर्मांध शासकों के राज्य में इस प्रकार के प्रदर्शनों की कोई गुंजायश ही नहीं हो सकती थी। फल यह हुआ कि भक्ति-आंदोलन के प्रारंभिक काल से पहले रास अपना मचीय वैभव खो चुका था। उस युग में गली और बाजारों में घूमने वाले नट लोग राम और रासलीला के भोड़े नृत्य और गायन के रूप में प्रदर्शन करके कुछ पैसे माग लिया करते थे। गुरु ग्रंथ साहब में 'आसा की बार' में गुरु नानक ने इस सबध में ऐसे ही एक प्रदर्शन पर अपना असंतोष प्रकट किया है जो उन्होंने अपनी वृंदावन-यात्रा में देखा था।<sup>१</sup>

भक्ति युग तक आते-आते रास के ये प्रदर्शन अपना आकर्षण खो चुके थे और तब नट लोग नटनियों को साथ लेकर गले में हाथ डाले घूमते थे। रास की इस दुर्दशा पर दुखी होकर ही माधव गोडेश्वर संप्रदाय के प्रमुख आचार्य जीव गोस्वामी ने कहा था -

नटेगृहीतकटीनाम् अन्योन्यान्तर काश्रियाम् ।

नर्तकीना भवेदासो मडली भूप नर्तनम् ॥

यही कारण था कि भक्ति युग में आचार्यों ने रास को पुनर्गठित करने का नये सिरे से प्रयत्न किया।

२. देखें हमारा ग्रंथ 'सागीत - एक लोक-नाट्य परंपरा', पृष्ठ ४५

३. इस प्रदर्शन की विशेष समीक्षा डा० नाविन हाइन ने अपने ग्रंथ 'दि मिरेकिल प्लेज ऑफ मथुरा' में की है। देखें पृष्ठ ११६

## रास के पुनर्गठन की पृष्ठभूमि

मुसलमानों के हाथ में देश का शासन आ जाने पर यहाँ की कला-परंपराओं के ह्रास के साथ देश पर बाहर से लाकर जो एक नवीन संस्कृति बरबस थोपने का व्यापक प्रयत्न हुआ उसके कारण हिंदू समाज में एक निराशा और वैचैनी का भाव पैदा हो गया। इस हीनता की भावना से समाज को उबार कर उसमें आस्था और विश्वास के स्वर भरने का काम हमारे दार्शनिक महात्माओं ने भक्ति-आंदोलन के माध्यम से किया। कवीर ने जहाँ हिंदू और मुसलमान धर्मों के बाह्याडंबर का खंडन करके राम-रहीम की एकता प्रतिपादित की वहाँ सूफी सत्तों ने अपने त्याग और प्रेममय जीवन से समाज को एकता का संदेश दिया जिससे मुसलमान और हिंदुओं की पारस्परिक कटुता की खाई पटने लगी। तभी राम और कृष्ण के शक्ति, शील और सौंदर्य से संपन्न महान व्यक्तित्वों की नवीन रूप में अवतारणा करके सगुण-भक्ति के आचार्य और कवियों ने हिंदू जनता को एक सशक्त आधार प्रदान कर दिया जिसके बल पर वह तत्कालीन परिस्थितियों से जूझने की सामर्थ्य प्राप्त कर सके। भक्ति-आंदोलन की भावना को लोक मानस तक व्यापक रूप से पहुंचाने के लिए उस समय नाटक को एक प्रबल माध्यम के रूप में स्वीकार किया गया और रामलीला व रासलीलाओं का पुनर्गठन करके राम और कृष्ण को जन-जन के मन-मंदिर में प्रतिष्ठित करने का मार्ग इन भक्त आचार्यों ने खोज निकाला। उस युग में व्रज-क्षेत्र इस भक्ति आंदोलन का सर्वप्रमुख केंद्र था और भक्त आचार्यों ने यही की पावन रज में बैठकर अपने दर्शन को कला का आधार प्रदान करके जन-जन के मन-मंदिर में अपने इस आंदोलन को प्रतिष्ठित किया, जिसने पूरे देश को एक दृढ़ सांस्कृतिक सूत्र में आवद्ध कर दिया।

भक्ति आंदोलन के प्रवर्तक ये आचार्यगण दक्षिण भारत से उत्तर में पधारे थे और यहाँ आकर उन्होंने सगुण-भक्ति के केंद्र स्थापित किये थे। राम-भक्ति के केंद्र यद्यपि अयोध्या और चित्रकूट थे तथा रामलीला का प्रारंभ काशी से हुआ था किंतु पूरे देश को प्रभावित करने वाला वैष्णव भक्ति का सर्वप्रमुख

केंद्र भगवान श्रीकृष्ण की लीलामूर्ति ब्रज ही थी। रामानुज संप्रदाय तक की पहली गद्दी भी यही गोवर्धन में ही स्थापित हुई थी।<sup>१</sup> रामानुज संप्रदाय का सबसे भव्य और आकर्षक रगजी का मंदिर भी वृंदावन में ही है जो आज भी अपने में एक अनुपम आकर्षण सजोये है।

ब्रज में भक्ति-आंदोलन की नींव श्री निम्बार्काचार्य के ब्रज-वास के समय रखी गयी। डा० नारायणदत्त जी शर्मा के अनुसार निम्बार्काचार्य, शंकराचार्य से कुछ परवर्ती है। वे आठवीं शताब्दी की विभूति सिद्ध होते हैं।<sup>२</sup> उन्होंने गोवर्धन के पास 'निम्ब ग्राम' में अपना स्थायी निवास बनाया जो आजकल 'नीम गांव' कहलाता है और यही उन्होंने अपने अधिकांश ग्रंथों की रचना करके अपने भक्ति-सिद्धांतों का निर्धारण किया। निम्बार्काचार्य से ही ब्रज-भक्ति-आंदोलन का श्रीगणेश हुआ और निम्बार्क संप्रदाय ने ही सर्वप्रथम भक्ति के क्षेत्र में कृष्ण के साथ राधा को सलग्न करके उन्हें ब्रज के भक्ति आंदोलन का प्रमुख अंग बनाया।<sup>३</sup>

इस प्रकार वर्तमान रास रंगमंच पर राधा को रासेश्वरी का जो पद प्राप्त हुआ और जिसने रासमंच को सरसता, मधुरता और दिव्यता से अभिमण्डित किया, उसकी भूमिका यहाँ निम्बार्क संप्रदाय ने ही तैयार की। एक मान्यता के अनुसार तो इसी संप्रदाय के एक परवर्ती आचार्य घमंडदेव जी को ही रास का संस्थापक भी माना जाता है, परंतु यह धारणा कहाँ तक ठीक है इस पर हम आगे विचार करेंगे।

कृष्णभक्ति के इस आंदोलन का प्रथम सूत्रपात गोवर्धन क्षेत्र से हुआ। उस समय वर्तमान वृंदावन घनघोर जंगल था और उसमें हिंसक जीव निवास करते थे, इसलिए जैसा कि भागवत पुराण का कथन है गोवर्धन प्रदेश को ही उस समय वृंदावन का महत्व प्राप्त था। निम्बार्काचार्य ने इसीलिए इस क्षेत्र के निम्बग्राम को ही अपनी स्थायी साधना का केंद्र बनाया।

१ देखें 'ब्रजभारती', वर्ष १७ अंक ४ में श्री प्रभूदयाल मिश्र का लेख 'ब्रज की धार्मिक और सांस्कृतिक सर्वाङ्गी का सिंहावलोकन'

२ 'हमारे विचार में श्री निम्बार्काचार्य का समय विक्रम षष्ठी शताब्दी से अर्वाचीन नहीं हो सकता।' डा० नारायणदत्त शर्मा, 'निम्बार्क संप्रदाय और उसके कृष्णभक्त कवि', पृष्ठ १५

३ डा० सत्येन्द्र का कथन है, निम्बार्क संप्रदाय वैष्णव आंदोलन का एक विकास स्तम्भ है, क्योंकि श्रीकृष्ण के साथ राधा तत्त्व की प्रतिष्ठा के महत्त्वपूर्ण प्रयास द्वारा उसने जीवन को मधुर एवं सरस बनाने में बड़ा काम किया है।' (निम्बार्क संप्रदाय और उसके कृष्णभक्त कवि, भूमिका, पृष्ठ १२)

निम्बार्काचार्य के उपरांत माध्व संप्रदाय के श्री माधवेन्द्रपुरी ब्रज पधारे। यह महानुभाव चैतन्यदेव के दीक्षागुरु ईश्वरपुरी जी के गुरु व दडी सन्यासी थे। यद्यपि माधवेन्द्रपुरी निम्बार्काचार्य की भाति स्थायी रूप से यहाँ नहीं बसे, परन्तु ब्रज से उनका निरंतर सपर्क रहा। उन्होंने ही गिरिराज से देवदमन की वह विख्यात प्रतिमा प्रगट की थी जो पुष्टि संप्रदाय में श्रीनाथ जी के नाम से प्रथम पूज्य और वैष्णव-जगत के आकर्षण का केंद्र बनी हुई इस समय नाथद्वारा में विराजमान है। माधवेन्द्रपुरी ने माध्व संप्रदाय में राधा भाव का प्रवर्तन किया ऐसा माना जाता है। संभवतः उन्होंने यह प्रेरणा निम्बार्क संप्रदाय की ब्रजभक्ति से ही ग्रहण की। माधवेन्द्रपुरी जी स्वयं बंगाली थे और बंगाल से वह जयदेव और चडीदास की परंपरा लेकर यहाँ आये थे। वह उक्त कवियों की रचनाओं को सस्वर गाकर यहाँ (ब्रज में) अपनी भक्ति का प्रचार करते थे अतः ब्रज के भक्ति-आंदोलन से बंगाल के परकीया भाव की राधा-भक्ति का सगम करना श्री माधवेन्द्रपुरी जी की ही देन मानी जायेगी। रास रंगमंच पर जयदेव की परंपरा का जो प्रभाव है उसका बीजवपन यहाँ माधवेन्द्रपुरी जी ने ही किया जो बाद में चैतन्यदेव और उनके षष्ठ गोस्वामी मंडल द्वारा पोषित होकर पल्लवित हुआ। इसी बीच ब्रज में महात्मा शंकरदेव ने भी अपने विशाल परिकर सहित ब्रजयात्रा की थी, जिन्होंने यहाँ से जाकर उड़ीसा में प्रसिद्ध 'अकिया नाट्य परंपरा' को जन्म दिया।

चैतन्यदेव के ब्रज आगमन से पूर्व महाप्रभु वल्लभाचार्य ब्रज पधारे थे। आचार्य वल्लभ को संवत् १५४६ वि० की फाल्गुन शुक्ला ११ गुरुवार को ब्रज जाने की अतः प्रेरणा हुई थी और तभी वह ब्रज को चल पड़े थे। वल्लभाचार्य का आचार्य रूप संवत् १५५० वि० में ब्रज में ही प्रस्फुटित हुआ। श्रावण शुक्ला ११ सं० १५५० वि० को उन्होंने सर्वप्रथम गोकुल के ठकुरानी घाट पर भागवत का पारायण किया था और उसी दिन से पुष्टि संप्रदाय के समर्पण मंत्र की दीक्षा देना आरंभ किया था। इस दिन दामोदरदास हरसानी उनके प्रथम शिष्य बने। इस प्रकार वल्लभाचार्य जी के ब्रज आगमन से यहाँ के भक्ति आंदोलन में जो नवीन चेतना आई वह बड़ी महत्वपूर्ण है। उन्होंने ब्रज में गोवर्धन के साथ गोकुल को भी अपने भक्ति आंदोलन और निवास का प्रमुख केंद्र बनाया। वर्तमान गोकुल के संस्थापक वल्लभाचार्य ही माने जाते हैं, परन्तु क्योंकि रास वृंदावन क्षेत्र की ही वस्तु है, अतः गोकुल का रास मंच की स्थापना में कोई सक्रिय योग नहीं रहा, परन्तु रास के स्वरूप-निर्धारण में वल्लभ संप्रदाय की बड़ी महत्वपूर्ण भूमिका है। वल्लभ संप्रदाय ने गोवर्धन के निकट परासीली (चन्द्रसरोवर) को महारास स्थल की मान्यता प्रदान की। यही जतीपुरा गांव को इस संप्रदाय का प्रधान केंद्र बनाकर यहाँ आचार्य वल्लभ ने संवत् १५५६ वि०

मे भगवान श्रीनाथ जी के भव्य मंदिर का निर्माण कराया, जहां अष्टछाप के आठ कवियों को गोस्वामी विट्ठलनाथ जी ने सवत १६०२ वि० मे कीर्तन सेवा प्रदान की थी ।

वर्तमान रास लीलाओ के कलेवर के निर्माण मे अष्टछाप के कवियों की भूमिका वेजोड़ है । रास रगमच के लिए ब्रजभाषा के माध्यम से कृष्णचरित के माधुर्य और सौंदर्य की जैसी सफल और सरस अभिव्यक्ति महाकवि सूर और उनके सहयोगियों ने की वह इस मंच के लिए सजीवनी वूटी ही बन गयी, इसमे दो मत नहीं हो सकते । प्रिया-प्रियतम की रसकेलि के साथ कृष्ण की बाल लीलाओ की रास मे जो संयोजना है वह भी पुष्टि संप्रदाय के भक्ति भाव से निर्मित वातावरण की ही देन है । यदि निम्ब और माध्व संप्रदाय ने रास को रासेश्वरी राधा प्रदान की है तो वल्लभ संप्रदाय ने उसमे ममता और वात्सल्य की साक्षात मूर्ति माता जसोदा की प्रतिष्ठा की है, जिनके बिना यह मंच वात्सल्य-भक्ति की वह मार्मिक अभिव्यक्ति करने की क्षमता प्राप्त नहीं कर पाता जो आज उसका अपना एक अनूठा आकर्षण है ।

चैतन्यदेव ब्रजयात्रा को सवत १५७३ वि० मे पधारे थे । वर्तमान वृंदावन उस समय भी घनघोर जंगल था । 'चैतन्य चरितामृत' से ज्ञात होता है कि वृंदावन की शोभा पर चैतन्यदेव ऐसे विमुग्ध हुए कि वे वृक्षों से लिपट-लिपट कर वहां कृष्ण के विरह मे मूर्छित होकर गिर पड़ते थे । कालीदह की नीली यमुना की तरंगों मे तो वे कूद ही पड़े थे, तब उनके सहयोगियों ने बड़ी कठिनाई से नदी के प्रवाह से उन्हें निकाल कर उनकी प्राण-रक्षा की थी ।

यहां से लौटकर उन्होंने अपने छह प्रमुख शिष्यों को ब्रज के उद्धार की प्रेरणा देकर स्थायी रूप से ब्रज-वास करने के लिए भेजा । श्री रूप गोस्वामी (स० १५७४ वि०), श्री सनातन गोस्वामी (स० १५७६ वि०), श्री गोपाल भट्ट (स० १५८८ वि०), श्री कृष्णदास कविराज (स० १५९० वि०), श्री रघुनाथ गोस्वामी (स० १५९९ वि०) और श्री जीव गोस्वामी (स० १५७८ वि० मे) वृंदावन आकर बस गये ।

वर्तमान वृंदावन और राधाकुंड इन गोस्वामियों की ब्रजभक्ति के मुख्य केंद्र है । वर्तमान वृंदावन मे सर्वप्रथम मंदिरों की स्थापना इसी संप्रदाय के कारण हुई । इस संप्रदाय ने ही ब्रज की रसभक्ति का वीजवपन किया जिसके परिणामस्वरूप वृंदावन की 'डाल-डाल और पात-पात पर राधे-राधे होय' का संयोग जुटा । इसी भावना ने बाद मे वृंदावन को रास का सर्वमान्य केंद्र बनने का गौरव प्रदान किया ।

राधावल्लभीय संप्रदाय के लिए राधा-भक्ति की दिव्य पृष्ठभूमि वृंदावन मे उक्त गोस्वामी मंडल ने ही स्थापित की जिससे वृंदावन कृष्णभक्ति

के अंतर्गत गुह्य रसभक्ति का केंद्र बना। इस रसभक्ति के तीन अनन्य रसिका-चार्य माने जाते हैं—महाप्रभु हित हरिवंश (राधावल्लभीय संप्रदाय के संस्थापक), स्वामी हरिदास जी (प्रसिद्ध संगीतज्ञ व सखी संप्रदाय के प्रवर्तक) और श्री हरीराम व्यास (जो हित हरिवंश जी के शिष्य होने के साथ-साथ अनन्य सखा भी थे), वृंदावन के ये तीनों रसिकाचार्य समकालीन थे और उनकी गोष्ठी 'रसिकत्रयी' या 'हरित्रयी' के नाम से विख्यात थी। रास रंगमंच की स्थापना में इन तीनों महानुभावों का अनुपम योग है और आज ब्रज में वृंदावन रास का जो सर्वमान्य केंद्र है उसकी आधारशिला इस 'रसिकत्रयी' द्वारा ही रखी गयी। इस रसिकत्रयी के कर्णधार श्री महाप्रभु हित हरिवंश जी, राधावल्लभ जी के विग्रह के साथ स० १५६० वि० में वृंदावन आकर बसे थे। व्यासजी ने स० १५६१ वि० में पहली वृंदावन-यात्रा की थी और बाद में ओरछा नरेश की राज-पुरोहिता को छोड़कर वे सवत १६०० में स्थायी रूप से वृंदावन आकर बस गये थे। स्वामी हरिदास जी ने निधिवन में अपना स्थायी निवास कब बनाया यह तो निश्चित रूप से नहीं कहा जा सकता परंतु सम्राट अकबर स० १६२० वि० में छद्म वेष्टा में उनसे मिलने आये थे। इससे प्रकट होता है कि स० १६०० वि० के आसपास ही वे भी वृंदावन आ बसे थे और सवत १६२७ में वे इतने प्रसिद्ध हो गए थे कि सम्राट अकबर भी उनके दर्शनो के लालच से तानसेन का तबूरा उठाए उनके दर्शनो के लिए वृंदावन आने को बाध्य हुए। इस प्रकार वृंदावन स० १६०० वि० के आसपास 'रसभक्ति' के प्रमुख केंद्र के रूप में विकसित हुआ और यह रसभक्ति ही बाद में रास रंगमंच की आत्मा बनकर उसके रोम-रोम में रम गयी, जिससे 'रसाना समूहो रास.' सिद्ध हुआ।

परंतु वर्तमान वृंदावन गोवर्धन क्षेत्र तथा गोकुल के अतिरिक्त ब्रजभक्ति का एक महत्वपूर्ण केंद्र और था। यह क्षेत्र था वरसाना। रास का इस क्षेत्र से भी बड़ा घनिष्ठ संबंध रहा है। एक मत के अनुसार तो वर्तमान रास का उदय ही इस क्षेत्र से माना जाता है क्योंकि घमंडदेव जी का रासलीला का क्षेत्र करहला गाव भी वरसाना के ही निकट है। रास के प्रमुख आचार्य श्री नारायणभट्ट जी की निवासभूमि ऊँचा गाव भी यही है। भट्ट जी का जन्म सवत १५८८ विक्रमी<sup>४</sup> में हुआ था और वे किशोर वय में ही ब्रज में आ गये थे। ब्रज के वर्तमान स्वरूप के निर्माण व रास रंगमंच की स्थापना में भट्ट जी का बड़ा महत्वपूर्ण स्थान है जिसकी चर्चा आगे की जायेगी। रास के वर्तमान रूप का निर्धारण, रासलीला स्थानों की शोध तथा ब्रज में रास-मंडलों की स्थापना का कार्य भट्ट जी ने ही संपन्न किया था।

४ 'ब्रजभारती', वर्ष १६ अंक २ : "श्री नारायणभट्ट गोस्वामी", लेखक डा० भवेश पंचोरी।

यह थी वह पृष्ठभूमि जिसमें ब्रजभूमि से वर्तमान रास उदित हुआ । यह रास रगमच उक्त भक्ति-आंदोलन की ही एक कलात्मक उपलब्धि है जिसे कृष्णोपासक भक्ताचार्यों ने स्थापित किया । रास रगमच की स्थापना में 'भक्ति संप्रदाय' के सभी आचार्यों का एक ही उद्देश्य था और वह था भगवान की लीलाओं की अपने नेत्रों के समक्ष आत्मसुखार्थ प्रत्यक्ष अनुभूति प्राप्त करना, उसके रस में डूबना तथा भक्त-समाज को भी उनमें डुबोना । रास उनके इस उद्देश्य की पूर्ति का एक माध्यम था, क्योंकि रास के संस्थापक सभी भक्त आचार्य बड़े सुरुचि-संपन्न थे और कलात्मकता उनके रोम-रोम में व्याप्त थी, इसलिए रास के इस मंच को उच्च कलात्मक भावभूमि इस युग में सहज ही स्वयं उपलब्ध हो गयी ।

भक्त आचार्य 'रास-रस' को परम गुह्य और पवित्र मानते थे । रास में कृष्ण बनने वाला पात्र उनकी दृष्टि में कोई अभिनेता नहीं, साक्षात् लीला पुरुषोत्तम ही होते थे । इस दृष्टि से रास भक्ति-युग से आज तक कभी केवल सस्ते लोकरजन की वस्तु नहीं रहा । यह तो लोकोत्तर पावन निकुंज लीला की सरस और गुह्य अभिव्यक्ति के प्रत्यक्ष साक्षात्कार का माध्यम था । इसलिए रास-लीला को उसके संस्थापकों ने कभी लोक-मंच नहीं माना । यह वैष्णवीय भक्ति का जीवत रगमच है ।

## भक्ति-युग में रास का पुनर्गठन

### साक्ष्य सामग्री

भक्ति-युग में रास का पुनर्गठन कब और किनके द्वारा हुआ इस संबंध में बहुत विवाद है। ऐसा कोई प्रामाणिक लिखित साक्ष्य नहीं, जिसके आधार पर निश्चित रूप से इस संबंध में कुछ कहा जा सके। परवर्ती काल में ब्रज के भक्ति-संप्रदायों में रास संबंधी जो उल्लेख हुए हैं, उनमें लेखकों ने अपने-अपने संप्रदाय के आचार्यों को ही रास के आरम्भकर्ता होने का श्रेय देने का यत्न किया है। उधर रासधारियों में कुछ अनुश्रुतियाँ भी परंपरा से प्रचलित हैं और उनकी प्रामाणिकता में रासधारियों का अटूट विश्वास है। रास पर करहला के रास-धारी राधाकृष्ण दास जी की एकमात्र पुस्तक 'रास-सर्वस्व' अवश्य छपी थी, परंतु वह भी अब अप्राप्य है। इस पुस्तक में राधाकृष्ण जी ने आरम्भ में रास-लीला का इतिहास लिखा है और बाद में कुछ रासलीलाएँ सकलित की हैं। रास के आरम्भ का जो व्योरा उन्होंने दिया है उसका आधार पूर्वजों से सुनी हुई कुछ बातें हैं। इस ग्रंथ के अनेक संवत् अशुद्ध हैं। ऐसी दशा में इस ग्रंथ को प्रामाणिक सामग्री के रूप में स्वीकार नहीं किया जा सकता। इसलिए रास के संबंध में तर्कसंगत आधार पर प्रामाणिकता से कुछ कहना एक कठिन कार्य है फिर भी प्राप्त सामग्री के आधार पर हम यहाँ इस संबंध में विचार करने की चेष्टा करेंगे।

### 'आयने अकबरी' का उल्लेख

अबुल फजल ने अपने ग्रंथ 'आयने अकबरी' में, जो १५६७ ई० (अर्थात् संवत् १६५४ वि०) की रचना है, गायकों का वर्गीकरण करते हुए कीर्तनकारों की एक परंपरा का उल्लेख किया है। उसका कथन है कि 'कीर्तन-कार ब्राह्मण, जिनके वाद्य-यंत्र प्राचीन युगीन जैसे थे, सुंदर आकृति के बच्चों को स्त्री रूप में सजाते थे और उनसे श्रीकृष्ण की स्तुति तथा उनकी लीलाओं



का गायन कराते थे ।<sup>१</sup>

इस उल्लेख से यह प्रकट होता है कि ब्रज के ब्राह्मणों ने कीर्तन में कुछ नाटकीयता का विधान करने के लिए पहले कुछ सुंदर बालकों की गोपियों के रूप में झांकी सजाने का विधान किया और यही परंपरा बाद में रास के उदय का आधार बनी ।

## बालकों की रास मंच पर मान्यता

अबुल फजल के इस विवरण में पहली बार बालकों द्वारा स्त्री-वेष धारण करने का उल्लेख मिलता है, जिसे भक्ति-युग के आचार्यों ने बाद में रास में मान्यता प्रदान की । इससे पहले रास में छोटे बच्चों के भाग लेने का उल्लेख कहीं नहीं मिलता । रास पूर्व काल में वयस्क नर-नारियों द्वारा ही सपन्न होते थे ।<sup>२</sup> इस संवध में एक तर्क यह दिया गया है कि इस युग में बालकों को गोपी और कृष्ण बनाने के लिए इसलिए चुना गया क्योंकि कृष्ण और गोपियों ने वचन में ही रासलीला की थी ।<sup>३</sup> इस संवध में डा० हाइन का मत है कि रास में बालकों को स्वरूप बनाने की यह प्रथा शाक्त प्रभाव की सूचक है जहाँ कन्या लागुराओं के पूजन की प्रथा थी । उन्नी ने वैष्णवों पर यह प्रभाव डाला ।<sup>४</sup>

परंतु हमारा मत है कि बालकों को मंच पर स्वरूपों के रूप में मान्यता देने का मुख्य कारण तत्कालीन राजनीतिक स्थिति थी जहाँ शासक वर्ग द्वारा हिंदू नारी के अपहरण व शीलभंग की घटनाएँ सामान्य रूप से दैनिक जीवन का अंग बन चुकी थी । ऐसी स्थिति में नारी को घर के भीतर घूँट में ढक दिए जाने के उपरांत उनके स्थान पर लड़कों को मंच पर लाना ही एकमात्र

1 Kirtanias are Brahmans whose instruments are such as were in use ancients They dress up smoothfaced boys as women and make them perform singing the praise of krishna and reciting his acts —Yadunath Sarkar (Vol III p 272)

२ इम तथ्य का प्रतिपादन डा० हाइन ने सप्रमाण किया है । देखें 'दी मिरेकिल प्लेज आफ मथुरा', पृष्ठ २६५

3 A V W Jackson 'Children on the stage of Hindu Drama. The looker on 5' (1897)

4 'It is our belief that the representation of deities by children was a practice of the saktas of north eastern India and that is entered the vaishnava stage as an influence from them' (The Miracle Plays of Mathura, page 266)

ऐसा विकल्प था जिसके द्वारा इस कला-परंपरा को सुरक्षित चलाया जा सकता था। इसीलिए रास के पुनर्गठन में धर्माचार्यों ने रास की पावनता और धार्मिकता को अक्षुण्ण रखने के लिए ब्राह्मण बालको को ही इस मंच पर स्वरूप बनाने को मान्यता देकर तत्कालीन स्थितियों से विवेकपूर्वक समझौता कर लिया था। अतः भक्ति-युग में रास से संबंधित जो भी अनुश्रुतियाँ उपलब्ध होती हैं उन सभी में ब्रज के ब्राह्मण बालको के ही स्वरूप बनने का उल्लेख मिलता है।

### रासारंभ संबंधी अनुश्रुति

रासधारियों में एक अनुश्रुति प्रचलित है जिसके अनुसार रास का आरंभ सबसे पहले मथुरा के विश्वातिघाट पर महाप्रभु वल्लभाचार्य ने किया। कहा जाता है कि आचार्य वल्लभ ने मथुरा के माथुर चतुर्वेदियों के आठ बालक मांग कर उनके द्वारा रास आरंभ किया। यह रास श्रीमद्भागवत के आधार पर संस्कृत श्लोको के माध्यम से किया गया। रासधारियों का कथन है कि जब यह रास प्रारंभ हुआ तो आकाश से एक मुकुट उतरा, जिसे भगवान् कृष्ण के स्वरूप को धारण कराया गया। इस प्रकार रास बड़ी धूम और उत्साह से प्रारंभ हुआ परंतु इस महारास में भगवान् कृष्ण के अतर्धान होने का प्रसंग आने पर कृष्ण बनने वाला बालक सचमुच ही अतर्धान हो गया और बाद में उसे खोजते हुए गोपी बनने वाले बालक भी स्वयं खोज के विषय बन गए। जब इन बालकों का कहीं कोई पता न लगा तो उनके परिवार के लोग बालको को प्राप्त करने के लिए आयोजको से विग्रह करने पर उतारू हो गए। उस समय आचार्य वल्लभ ने उन्हें बड़ी कठिनाई से शांत किया। उन्होंने उन्हें बालको की खोज के लिए आंख बंद करके श्री यमुना जी में गोता लगाने का परामर्श दिया। बच्चों के अभिभावकों ने जब यमुना में गोता लगाया तो वहां उन्हें अपने बालक भगवान् की निकुंज-लीला में संलग्न और बड़े ही प्रसन्न दिखलायी दिये। इस प्रकार बालको के माता-पिता तो किसी प्रकार शांत हो गए परंतु रंग में मग्न हो जाने के कारण यह रास वही अधूरा समाप्त हो गया।<sup>५</sup>

यदि यह अनुश्रुति सत्य है तो विश्वातिघाट पर हुआ यह रास स्वयं अपने आप में एक असफल प्रयत्न था। रास-सर्वस्वकार श्री राधाकृष्ण रासधारी ने 'रास-सर्वस्व' में भी इस घटना का उल्लेख किया है परंतु वहां उन्होंने श्री वल्लभाचार्य जी के नाम का स्पष्ट उल्लेख न करके उन्हें 'विष्णु स्वामि मत के

५ देखिये 'ब्रजभारती', वर्ष १ अंक ४, पृष्ठ १२ पर श्री लाडिलीशरण जी रासधारी का लेख।

पोषक आचार्य' कहा है। हा, स्वामी हरिदास जी के इस असफल रास में सहयोग देने का उन्होंने स्पष्ट उल्लेख किया है। वे लिखते हैं

तब स्वामी हरिदास कियौ श्रृंगार प्रिया कां,  
श्री आचारज कियौ स्वय मोहन रसिया कौ।

स्वामी हरिदास जी ने इस रास में राधिका बनने वाले बालक का श्रृंगार (रूपसज्जा) किया और आचार्य जी ने मोहन को सजाया था। राधावल्लभीय विद्वानों का मत है कि 'विष्णु स्वामी मत के पोषक' यह आचार्य बल्लभाचार्य जी नहीं वरन् महाप्रभु हित हरिवंश जी थे। वे हित हरिवंश जी को ही रास का आरम्भकर्ता कहते हैं परन्तु जैसा हम आगे विचार करेंगे, हमारे मत से यह घटना हित हरिवंश जी के वृंदावन आगमन से पूर्व की रही होगी।

रास के इस प्रकार असफल हो जाने पर महाप्रभु ने श्री घमंडदेव जी को आज्ञा दी कि रास के कार्य को अब वे सभालें और उनकी बात मानकर घमंडदेव जी ने करहला गाव (वरसाने के निकट) के उदयकरन और खेमकरन नामक दो ब्राह्मणों की सहायता से ब्रजवासी ब्राह्मण बालकों को प्रशिक्षित करके बाद में रास का आरंभ किया।

### करहला-वासियों की कथा

उधर करहला गाव के निवासियों से हमने जब इस संबंध में पूछताछ की तो उन्होंने भी घमंडदेव जी के द्वारा रास आरम्भ किये जाने की संपुष्टि की परन्तु उन्होंने रास के आरम्भ की कथा दूसरे ढंग से कही।

करहला गाव के निवासियों का कथन है कि घमंडदेव जी भगवान् कृष्ण की लीलाओं के प्रत्यक्ष दर्शन की लालसा से करहला में भजन करते थे। वे वहाँ प्रतिदिन सरोवर से गीली मिट्टी निकाल कर लाते थे और उनसे अपनी भावना के अनुसार राधा-कृष्ण व सखियों की विभिन्न मुद्राओं में नृत्य करती मूर्तियाँ बनाते थे। उन मूर्तियों का बड़े चाव से वे दिन भर नाना प्रकार से श्रृंगार करते और शाम को उन्हें पुनः सरोवर में विसर्जित कर देते थे। उन्हें भगवान् के प्रत्यक्ष दर्शन की बड़ी लालसा थी इसलिए मूर्तियाँ बनाने और उनकी भूमिका सजाने में उन्हें सुख तो मिलता था, परन्तु हरि दर्शन की प्यास प्रतिदिन ही तीव्रतर होती जाती थी।

एक दिन भगवान् कृष्ण ने स्वप्न में उन्हें दर्शन दिए। प्रभु को अपने सामने पाकर घमंडदेव गद्गद हो गये, उन्होंने भगवान् से स्वप्न में प्रार्थना की, कि वे कभी भी उनके नेत्रों से दूर न हों। उनका ऐसा भाव देखकर भगवान् ने उन्हें आज्ञा दी कि तुम ब्रज से ब्रजवासी बालकों को मागकर रास आरम्भ

करो। रास के समय उन बालको के रूप मे, मैं स्वयं ही प्रकट होकर तुम्हे प्रत्यक्ष दर्शन दिया करूंगा।

भगवान की इस आज्ञा को पाकर घमडदेव जी ने रास आरभ किया और रास मे नृत्य करते हुए ब्राह्मण बालको मे भगवान कृष्ण की झाकी पाकर वे धन्य हो गए।

घमडदेव जी के प्रथम रास मे भगवान कृष्ण को जो मुकुट धारण कराया गया था, वह मुकुट अभी तक करहला मे रखा बतलाया जाता है। एक छोटी सी कोठरी मे इस मुकुट को देव विग्रह के समान रखा जाता है और उसके दर्शन यात्रीगण बडे भक्तिभाव से करते है। यह मुकुट शायद पक्षियों के पंखो से बनाया गया था जो अब बहुत ही जीर्ण दशा मे बिखरा हुआ सा रखा है। इस मुकुट के सबध मे यह धारणा है कि वह प्रतिदिन एक तिल घटता जाता है और जिस दिन इस मुकुट का अस्तित्व समाप्त हो जायेगा उसी दिन रास-लीला की परंपरा भी समाप्त हो जायेगी। हमने जब इस मुकुट के दर्शन किये तो हमे यह मुकुट भगवान कृष्ण का मुकुट जैसा प्रतीत नही हुआ। वह कुछ पंखो का समूह मात्र है जो चारो ओर से काच मे बंद था।

इस प्रकार उक्त दोनो अनुश्रुतियो मे पहली अनुश्रुति आचार्य वल्लभ को तथा दूसरी अनुश्रुति श्री घमडदेव जी को रास का संस्थापक बतलाती है। यहा ध्यान देने की बात यह है कि पहली अनुश्रुति मे भी घमडदेव जी का उल्लेख है परंतु उसमे महत्ता वल्लभाचार्य जी की ही है। रासधारियो मे यही मान्यता है कि रास का प्रारभ आचार्य वल्लभ की आज्ञा से घमडदेव जी ने किया था।

## रास के अन्य संस्थापक

रास के आरभकर्ता के रूप मे तीसरा महत्वपूर्ण नाम महाप्रभु हित हरिवंश जी का लिया जाता है। डा० विजयेन्द्र स्नातक व राधावल्लभीय साहित्य के अध्येसायी अन्वेषक श्री किशोरीशरण जी 'अलि' का ऐसा ही आग्रह है।

उधर रास की स्थापना का श्रेय कुछ महानुभाव नारायणभट्ट जी को देते है। इस मत का प्रतिपादन स्वर्गीय बाबा कृष्णदास जी ने बडे आग्रहपूर्वक किया था। ग्राउस महोदय ने भी अपने 'मथुरा मेमोयर' मे नारायणभट्ट जी को रासलीला का संस्थापक कहा है।<sup>६</sup>

६. 'It was desciple Narain Bhatt, who first established the Banjatr? and Rasleela'

इस प्रकार वर्तमान राम व रासलीला के संस्थापक कौन थे इस संबंध में विभिन्न मत हैं। इन मतों के अनुसार रासलीला के संस्थापक के रूप में निम्नलिखित नाम सामने आते हैं

- (१) महाप्रभु बल्लभाचार्य
- (२) स्वामी हरिदास जी
- (३) श्री घमडदेव जी
- (४) श्री हित हरिवंशचार्य जी
- (५) श्री नारायणभट्ट जी

जहाँ तक राम की स्थापना और विकास का संबंध है उस बात में कोई संदेह नहीं कि रास रंगमंच के वर्तमान रूप के संस्थापक थे सभी महानुभाव थे और ब्रज की इस सांस्कृतिक नाट्य-विधा को पुष्ट करने में इन सभी की भूमिका बड़ी महत्वपूर्ण रही है। यही नहीं, हित हरिवंश जी के सहयोगी श्री हरिराम जी व्यास, हरिदास जी के शिष्य श्री चिट्ठलविपुल जी तथा अन्य कई राम रंगमंच के अनन्य रसिक उस युग में विद्यमान थे और उनकी असीम भक्ति का इस मंच के निर्माण में बड़ा योगदान रहा। वास्तव में राम रंगमंच ब्रज के किसी एक व्यक्ति विशेष या एक संप्रदाय विशेष की देन नहीं कहा जा सकता, यह सांप्रदायिकता की परिधि में ऊपर ब्रज-भक्ति-आंदोलन की समवेत रागात्मक और कलात्मक उपलब्धि थी, जिसे सभी संप्रदायों, आचार्यों और भक्त कवियों ने कुछ न कुछ दिया और उसके विकास से वे स्वयं भी विकसित हुए। अतः रास का श्रीगणेश क्रिये किया यह प्रश्न गौण हो जाता है परन्तु रास का इतिहास जानने के लिए इस संबंध में तथ्यों से परिचित तो होना ही पड़ेगा।

## ब्रज की रस-भक्ति

ब्रज-भक्ति में वृंदावन की रस-भक्ति अपना विशिष्ट स्थान रखती है और इस वृंदावनी रस-भक्ति की स्रष्टा रसिकत्रयी या हरित्रयी मानी जाती है। इस रसिकत्रयी में स्वामी हरिदास जी, महाप्रभु हित हरिवंश जी व श्री हरिराम जी व्यास थे तीन अनन्य रसिक सम्मिलित थे। स्वामी हरिदास जी का सखी संप्रदाय और हित हरिवंश जी का राधावल्लभीय संप्रदाय इसीलिए राधिका को विशेष महत्व देता है। स्वामी हरिदास जी भक्ति संप्रदाय में ललिता सखी के अवतार माने जाते हैं और उन्हें भक्त-समाज से उनके जीवन-काल में ही रसिकाचार्य की उपाधि प्राप्त हो गयी थी। श्री हरिवंश जी हिताचार्य कहलाते थे और स्वामी हरिदास जी रसिकाचार्य। अतः जैसा राधा-कृष्ण रासधारी ने 'रास-सर्वस्व' में लिखा है यह असंभव नहीं लगता कि रास की अनुकरणात्मक

(मचीय) रूप देने का विचार सर्व प्रथम हरिदास जी के कलासेवी मस्तिष्क में ही आया हो और वल्लभाचार्य जी के ब्रजागमन के बाद इस अनन्य संगीत साधक रसिक विरक्त कलाकार की आत्मा ने रास को मचीय रूप देने की योजना में वल्लभाचार्य जैसे समर्थ व्यक्तित्व से सहयोग मागा हो ।

**वल्लभाचार्य जी का ब्रजागमन और रास**

जैसा हम पहले कह चुके हैं महाप्रभु वल्लभाचार्य को ब्रज जाने की प्रेरणा संवत् १५४६ की फाल्गुन शुक्ला ११ को हुई थी । यहाँ आकर उन्होंने सर्वप्रथम मथुरा के विश्रांति घाट पर यमुना स्नान किया और भगवान् केशव के दर्शन किए । इसी समय से वल्लभाचार्य जी का ब्रज से अटूट संबंध स्थापित हुआ । वल्लभाचार्य जी के ब्रज में आते ही यहाँ के भक्ति आंदोलन के प्रमुख स्तम्भ बन गये । उन्होंने माधवेन्द्रपुरी जी के द्वारा प्रकट की गयी प्रतिमा 'देव दमन' का नवीन नामकरण करके (श्रीनाथ जी) उनका भी वैभव बढ़ाया और आचार्य जी के प्रभाव से ही स० १५५६ वि० में गोवर्धन पर पूरनमल खत्री ने उनका विशाल मंदिर बनवाना आरंभ कर दिया जो बाद में अष्टछाप की अष्ट मधुर मुरलियों से एकसाथ निनादित होकर ब्रज-भक्ति का सुमेरु सिद्ध हुआ ।

ऐसी दशा में यदि वल्लभाचार्य जी का रास से संबंध होना सही माना जाय तो रास का यह प्रथम प्रयोग संवत् १५५०-६० वि० के आस-पास हुआ यह मानना होगा । इसके कारण निम्न है .

(१) अनुश्रुति के अनुसार विश्रांति घाट का यह रास भागवत के आधार पर हुआ था, अतः यह रास वल्लभाचार्य जी के ब्रज आगमन के आरंभिक चरण में ही हुआ होगा क्योंकि इसके बाद यदि रास आरंभ होता तो सूरदास आदि अनेक समर्थ कवियों ने ब्रज में रास-संबंधी जो साहित्य लिखा उसका उपयोग इस रास में अवश्य होता ।

(२) रास के लिए मथुरा के विश्रांति घाट का चयन भी यही सिद्ध करता है कि रास वल्लभाचार्य जी के ब्रजागमन के तुरंत बाद ही हुआ क्योंकि बाद में वल्लभाचार्य जी का आकर्षण गोवर्धन (जतीपुरा) और गोकुल के प्रति अधिक हो गया था । यही दोनों स्थल ब्रज में उनके प्रमुख कार्यक्षेत्र बने, परंतु इन स्थलों को अपनी भावना के अनुसार रूप देने में आचार्य जी को अवश्य ही समय लगा और तब तक प्रारंभ में मथुरा ही उनका कार्य-क्षेत्र रहा । वर्तमान वृंदावन भी इसके बाद ही महाप्रभु चैतन्यदेव के आगमन के अनंतर (संवत् १५७३ वि० के बाद) रसभक्ति का केंद्र बना । चैतन्यदेव के आगमन तक तो वह हिंस्र पशुओं से भरा एक घनघोर वन ही था । चैतन्यदेव के शिष्य पण्ड गोस्वामी तथा हरिदास जी और हित हरिवंशाचार्य आदि के आगमन के बाद ही वृंदावन

भक्तों की निवास-भूमि और भक्ति का केंद्र बना ।

अतः संभावना यही प्रतीत होती है कि स्वामी हरिदास जी ने वल्लभाचार्य जी के समक्ष उनके ब्रज आगमन के तुरंत बाद ही भेंट की होगी और अपनी कलात्मक प्रवृत्ति के अनुरूप ही रास रगमच की स्थापना की संभावनाओं पर विचार-विनिमय किया होगा और उनसे सहयोग चाहा होगा तथा कृष्ण-भक्ति के प्रचार के लिए कला के इस सशक्त माध्यम की महत्ता और स्वामी हरिदास जी जैसे मेधावी कला के आचार्य की योग्यता का समुचित उपयोग करने की दृष्टि से दूरदर्शी आचार्य वल्लभ ने अपने प्रभाव का उपयोग करके रास को आरंभ करना श्रेयष्कर समझा होगा ।

परन्तु दुर्भाग्य ने राम का यह प्रथम महत्वपूर्ण प्रयोग सफल नहीं हो सका । उधर वल्लभाचार्य जी को अन्य कार्यों में इतना अवकाश नहीं रहा होगा कि वे आगे भी निरंतर इस प्रयोग में अपने को गंवा पाते । साथ ही बालको के अंतर्धान हो जाने की घटना के कारण भी मथुरा नगर का वातावरण राम के प्रयोगों को आगे चालू रखने योग्य नहीं रह गया था, इसलिए वल्लभाचार्य जी ने रास के रगमच के विकास का कार्य घमडदेव जी को अपना नैतिक समर्थन देकर मथुरा से दूर करहला के एकांत क्षेत्र में चालू रखने की प्रेरणा दी हो तो आश्चर्य की बात नहीं प्रतीत होती । यहाँ यह भी स्मरणीय है कि उस युग में सिकंदर लोदी का शासन था और मथुरा उसका मुख्य केंद्र था । हो सकता है कि मथुरा के रास से बालको के गायब होने में आचार्य जी को किसी पड़्यंत्र की गंध आयी हो और आगे यहाँ खुले आम इस प्रकार के परीक्षण उचित न समझ कर ही उन्होंने घमडदेव जी को शासकों की दृष्टि से दूर रास की स्थापना के लिए करहला के एकांत व शांत वातावरण में कार्य करने का परामर्श दिया हो ।

वल्लभाचार्य जी व हरिदास जी के रास से संबंधित होने की यह अनुश्रुति उतनी ही पुरानी है जितनी कि वर्तमान रास की परंपरा । अतः रास परंपरा की इस सर्वमान्य अनुश्रुति को, जो रामधारियों के लिए इतिहास से भी अधिक महत्वपूर्ण है, केवल कपोल-कल्पना मानने का हमें कोई कारण प्रतीत नहीं होता, फिर भी कुछ विद्वानों ने इस अनुश्रुति को जिन कारणों से अविश्वसनीय माना है, हमें उन पर भी विचार करना ही चाहिए ।

अनुश्रुति की समीक्षा

(१) श्री किशोरीशरण जी 'अलि' का कथन है कि भक्तमाल आदि ग्रंथों के अतिरिक्त सप्रदाय कल्पद्रुम, सप्रदाय प्रदीप, वल्लभ दिग्विजय, वल्लभ चरित्र, वल्लभाख्यान, निजवार्ता, वशावली और कल्लोल आदि पुष्टिमार्गीय ग्रंथों

में आचार्यचरण का जीवन-चरित्र विस्तार के साथ वर्णित किया गया है, किंतु उनके द्वारा मथुरा या वृंदावन में रासलीला अनुकरण किये जाने का कोई संकेत नहीं मिलता। 'भक्तमाल' में नाभादास जी ने भी रास के साथ वल्लभाचार्य जी का कोई संबंध नहीं जोड़ा है।

## भक्तमाल और रास

जहां तक 'भक्तमाल' की बात है उसमें नाभादास जी ने अपने पूर्ववर्ती तथा समकालीन सभी आचार्यों और भक्तों पर बड़ी प्रामाणिकता और निष्पक्षता से छप्पय लिखे हैं और इस ग्रंथ के टीकाकारों ने भी बड़ी तटस्थता से मूल ग्रंथकार के उद्देश्य को निभाया है। रास के अनेक रसिकों की 'भक्तमाल' में चर्चा है परंतु रास के आरम्भकर्ता के रूप में 'भक्तमाल' में किसी भी आचार्य का नाम नहीं लिया गया है। हा, रास के रसिकों का तथा रास-परंपरा में विभिन्न व्यक्तियों के योगदान की वहां स्पष्ट चर्चा है। यह बात साधारण दृष्टि से कुछ अटपटी और आश्चर्य की सी अवश्य प्रतीत होती है परंतु यदि थोड़ा गहराई से सोचा जाय तो नाभादास जी की स्थिति स्पष्ट हो जाती है।

'भक्तमाल' का उद्देश्य भक्तों की माला (प्रशस्ति) उपस्थित करना था, रास की परंपरा अथवा किसी परंपरा विशेष का परिचय देना नहीं। फिर 'भक्तमाल' में उस युग के बहुमुखी प्रतिभा-संपन्न प्रतिनिधि भक्तों के ही विवरण है, ग्रंथ में सब भक्तों के नामों की सूची बनाना भी नाभादास जी को अभीष्ट न था। ऐसी दशा में रास का आरम्भकर्ता कलाकार नाभादास जी को प्रभावित न कर पाया हो या वे उसे जानते ही न हो तो उन्हें उसका उल्लेख न करने का दोषी नहीं माना जा सकता। यह भी संभव है कि नाभादास जी ने स्वयं भी यह उचित न समझा हो कि रास की परंपरा का आरम्भकर्ता कोई एक व्यक्ति ही बतलाया जाय, क्योंकि रास उस समय तक सबके सहयोग से स्थापित एक विकासमान मंच था। 'भक्तमाल' का उद्देश्य रास पर ग्रंथ लिखना नहीं था। इसलिए भक्तमालकार के समक्ष रास के जो रसिक आये उनकी रसिकता का उल्लेख करने में उन्होंने कोई कोतहाई नहीं की, परंतु रास के संस्थापक की खोज-खबर लेने का भी उन्होंने कोई यत्न नहीं किया है।

यदि रास के आरम्भकर्ता के रूप में किसी का नाम 'भक्तमाल' में नहीं है तो उसके लिए जहां नाभादास जी को दोष नहीं दिया जा सकता है वहां 'भक्तमाल' में रास-भक्तों के जो उल्लेख हैं उनके मनमाने अर्थ करके किसी को रास का आरम्भकर्ता भी नहीं कहा जा सकता। जहां तक 'भक्तमाल' की बात है हमें ईमानदारी से यह मान लेना चाहिए कि उसमें रास के आरम्भकर्ता के संबंध में कोई उल्लेख नहीं है, अतः रास के आरम्भकर्ता का निर्णय करने में यह ग्रंथ



हमारी सहायता नहीं कर सकता ।

### वल्लभ संप्रदाय और रासारभ

जहां तक वल्लभाचार्य जी के जीवन-चरित्रों की बात है, हमें यह समझ लेना होगा कि वे सब ग्रंथ उनके संप्रदाय के व्यक्तियों के लिखे हुए हैं । इन सब लेखकों का हृदय वल्लभाचार्य जी के प्रति अगाध श्रद्धा से भरा था और वल्लभ-चरित्र लिखने का उन सभी का स्पष्ट उद्देश्य वल्लभाचार्य जी की सफलताओं की चर्चा करके उनकी महत्ता का ही नहीं बरन् उनके ईश्वरत्व का प्रतिपादन भी था । ऐसी दशा में रास की इस घटना का उल्लेख उन ग्रंथों में कदापि संभव नहीं था, क्योंकि यह घटना उनकी एक असफलता की ही कथा थी । ऐसी दशा में इस प्रसंग में महाप्रभु की चर्चा हमारे विचार से पुष्टि संप्रदाय के लेखकों द्वारा संभव नहीं थी ।

आचार्य वल्लभ कोई कार्य करें जो सफल न हो तथा उनके अनुगत ही उनकी चर्चा भी करें, मला यह कैसे संभव था ? हाँ, यदि किसी कलाकार ने उस युग में वल्लभाचार्य जी का चरित्र लिखा होता तो वह उनके इस प्रयोग की गरिमा व महत्ता को अवश्य हृदयगम कर सकता था और उनके इस प्रयोग का महत्व स्वीकार करके उसका मूल्यांकन कर सकता था । संभवतः असफलता की इस कहानी को छिपाने के लिए अनुश्रुति के कथनकर्ताओं ने उसे भी अलौकिकता के आवरण में ढकने की चेष्टा की है । आकाश से मुकुट का उतरना, तथा अलोप बालको का यमुना के जल में नित्य-लीला में निमग्न दिखलाई देना आदि प्रसंग संभवतः इसीलिए इस अनुश्रुति के साथ (अपनी महत्ता प्रतिपादन के लिए) रासधारियों द्वारा जोड़ दिए गए हैं ।

हमारा तो यह भी अनुमान है कि रास की इस घटना से मथुरा में जो एक विरोधी वातावरण बन गया होगा उसके शमन के लिए ही कदाचित् आचार्य-चरण ने मथुरा से हट कर जतीपुरा और गोकुल को अपने स्थायी केंद्रों के लिए चुना ।

पुष्टि संप्रदाय के आरम्भिक वार्ता-साहित्य में भी रास के प्रदर्शन से बचने की भावना पाई जाती है जैसा कि चतुर्भुजदास जी के वार्ता प्रसंग में उल्लेख है । हमें तो इसका कारण भी यही प्रतीत होता है कि आरभ में पुष्टि संप्रदाय संभवतः इसीलिए अवतरित रास का भक्त होकर भी अनुकरणात्मक रास (मंचीय रास) से कुछ कटा रहा, क्योंकि उनकी दृष्टि से उक्त घटना कदाचित् आचार्यचरण के लिए यशदायिनी नहीं थी । अनुकरणात्मक रास और राधा भाव का महत्त्व वल्लभ संप्रदाय में गोस्वामी विट्ठलनाथ जी के समय में ही बढ़ा था ।

कुछ महानुभाव इस आधार पर भी वल्लभाचार्य जी का रास से सबध स्वीकार करते हुए सिद्धकते है कि उनके विचार से पुष्टि संप्रदाय रास की मंचीय भावना के उतना निकट नही जितना कि सखी संप्रदाय (हरिदास जी का) तथा राधावल्लभीय संप्रदाय (हित हरिवंश जी का) है।

इस सबध मे हमारा विनम्र निवेदन है कि भक्तियुग के आचार्य इतने सकीर्ण नही थे, जितनी सकीर्णता मे बाद मे इन संप्रदायों ने स्वयं अपने आप को आवद्ध कर लिया। जैसा कि हम पहले अध्यायो मे उल्लेख कर चुके है राधा भावना का बीज तो ब्रज मे निम्बार्काचार्य के साथ ही पड गया था। उसे ही यहा आकर माध्व गौडेश्वर संप्रदाय के षष्ठ गोस्वामियो ने तथा हरिदास जी व हित हरिवंश जी ने अपनी अपनी भावना के अनुसार सिद्धांतो मे ढाला और विकसित तथा पल्लवित किया। राधा और कृष्ण की ये अलौकिक युगल-भक्ति और रास का मंच उसी ब्रज की रज से उद्भूत है जिससे ब्रज के आचार्यों के सिद्धांत उदित हुए हैं। ये सब सिद्धांत ब्रजभूमि की माधुरी की ही देन हैं। वे न तैलगाना से आये न देवबंद की इस्लामी संस्कृति से। हा, चैतन्यदेव ने वंगाल मे मधुर-भक्ति की भावना अवश्य ही पहले से भर दी थी, परंतु उनके षष्ठ गोस्वामियो ने भी उस पौधे को यही मधुर यमुना-जल से सींचकर अपना वट-वृक्ष बनाया था। ऐसी दशा मे यदि रास राधावल्लभीय सिद्धांतो के अधिक निकट हो तब भी केवल उसी आधार पर यह कैसे मान लिया जाय कि इसके जनक हित हरिवंश जी ही थे। दूसरे प्रकार से यह भी कहा जा सकता है कि रास से प्रभावित ब्रज के वातावरण ने उन्हें रस-भक्ति की यह भावना प्रदान की। कदाचित कुछ महानुभावो को हमारा यह कथन कटु लगे, परंतु तथ्य यही प्रतीत होता है, क्योंकि भक्ति युग मे तो रास का केवल पुनर्गठन हुआ था क्योंकि रास की परंपरा तो भक्त आचार्यों के उदय से भी सहस्रो वर्ष पूर्व की है।

इस अनुश्रुति पर हमने यहा इसलिए इतने विस्तार से चर्चा की क्योंकि इससे यह प्रकट होता है कि भक्ति आंदोलन का केंद्र बनने के साथ-साथ ही ब्रज मे रास के गठन के प्रयोग भी लगभग संवत् १५५०-५५ वि० के आस-पास प्रारंभ हो गए थे, परंतु वे प्रयोग मात्र ही रहे, उनको रूप लेने मे समय लगा होगा। ये प्रयोग मथुरा से दूर करहला गांव मे आरंभ हुए।

घमंडदेव कौन थे ?

करहला मे हुए इन प्रयोगो के सूत्रधार थे श्री घमंडदेव जी। अब यहा प्रश्न उठता है कि यह घमंडदेव जी कौन थे ? ब्रजभाषा साहित्य मे घमंडदेव जी के उल्लेख इस प्रकार है :

(१) एक थे निम्बार्क संप्रदाय के आचार्य उद्धव घमंडदेवाचार्य ।

(२) एक थे वृंदावन के वंशीवट के निकट निवास करने तथा रास में घुमड़ने वाले घमंडी जी जिनका उल्लेख ध्रुवदास जी की 'भक्तनामावली' में है ।

(३) और एक थे घमंडदेव जी जिनकी करहला में समाधि है ।

सर्वप्रथम विचारणीय प्रश्न यह है कि यह तीनों घमंडदेव ही एक व्यक्ति है या घमंडदेव नाम के तीन अलग-अलग व्यक्ति हुए हैं । पहले हमें इस संवध में स्पष्ट हो लेना चाहिए ।

**निम्बार्क संप्रदाय के आचार्य उद्धव घमंडदेवाचार्य और रास**

हरिव्यास देवाचार्य जी के १२ शिष्यों में उद्धव घमंडदेव जी का नाम आता है । निम्बार्क संप्रदाय के महानुभाव इन्हीं उद्धव घमंडदेवाचार्य से रासलीला का संवध जोड़ते हैं । निम्बार्क संप्रदाय के शोधकर्ता डा० नारायणदत्त शर्मा ने इन घमंडदेवाचार्य के विषय में अपने शोध-प्रबंध में जो विवरण दिया है उसके अनुसार इनकी जन्म-तिथि और स्थिति काल का कोई व्योरा संप्रदाय में प्राप्त नहीं है । हा, इनका जन्म भीमटोडा (जयपुर) के पास दुवरदू में हुआ था तथा जिला रोहतक के 'कुडल' नामक स्थान पर इनकी समाधि है । इन महानुभाव का कागला गांव (जिला रोहतक) मुख्य स्थान था जहाँ इनके गुरु हरिव्यास-देवाचार्य जी भी कुछ समय के लिए पधारे और विराजे थे । हरिव्यासदेवाचार्य के साथ धर्म-प्रचार के लिए घमंडदेव जी प्रायः यात्राओं पर रहते थे ।

'निम्बार्क प्रभा' नामक एक सांप्रदायिक ग्रंथ के अनुसार एक दिन रास विहारी और रासेश्वरी को ध्यान में देखते हुए उन्होंने उनकी रासलीला का प्रत्यक्ष अनुभव किया । कृपामयी श्री राधा और मंगलदाता श्रीकृष्ण ने उनका हाथ पकड़ कर उनसे अनुरोध किया कि मेरी पूर्व रासलीलाओं का पृथ्वी पर फिर से अनुकरण करो । कालांतर में अपने गुरुदेव की आज्ञा प्राप्त कर घमंडदेव जी ब्रज के करहला ग्राम में निवास करने लगे । वही पर उन्होंने १२ वर्ष से कम आयु वाले ब्रजवासी बालकों को लेकर रासलीला अनुकरण का सर्वप्रथम प्रवर्तन किया ।

ऐसा लगता है कि 'निम्बार्क प्रभा' में यह कथा रासधारियों में प्रचलित इस अनुश्रुति को ध्यान में रखकर गढ़ ली गई है कि श्री घमंडदेव ने करहला में रासारंभ किया, अन्यथा उद्धव घमंडदेवाचार्य का करहला से कोई संवध किसी प्राचीन प्रमाण से सिद्ध नहीं होता । खेद है कि डा० नारायणदत्त शर्मा ने

इस कथन की बिना ही परीक्षा किए इसे उद्धृत कर दिया है। स्वयं निम्बार्क संप्रदाय में भी उक्त घमडदेव जी के करहला से रासारंभ करने के सबंध में मतैक्य नहीं है। इसी संप्रदाय के पत्र 'सर्वेश्वर' के 'वृंदावन धामाक' में वृंदावन-के कवि गोपालराय का एक कथन उद्धृत किया गया है, जिसके अनुसार रास-लीला अनुकरण का सुख श्री वृंदावन से ही आरंभ हुआ। उसका स्थान वे सेवाकुज के निकट मानते हैं।<sup>८</sup>

डा० नारायणदत्त शर्मा ने घमंडदेव जी संबंधी सब उल्लेखों को भी उद्धव घमडदेवाचार्य से संबंधित कर दिया है और यह विचार करने की चेष्टा नहीं की कि घमडदेव जी एक ही व्यक्ति थे अथवा भक्तियुग में कई घमडदेव विद्यमान थे। उन्होंने 'भक्तनामावली' के इस दोहे

घमडी रस मे घुमडि रह्यौ, वृंदावन निज धाम ।

वसीवट तट वास किय, गाये स्यामा स्याम ॥<sup>९</sup>

को भी उद्धव घमडदेवाचार्य के लिए ही मानकर अपने ग्रंथ में लिख दिया है कि 'इनका समय ध्रुवदास से पहले होना चाहिए।' परंतु डा० शर्मा ने घमडदेव जी के स्थानों, यात्राओं तथा वृंदावन में घमंडदेव जी के जिन मंदिरों का विवरण दिया है उनका वशीवट से कोई सबंध नहीं बैठता। ध्रुवदास के दोहे में जिन घमडदेव जी का विवरण है वह तो वशीधर की वशीमाधुरी में घुमड़ने वाले कोई ऐसे महात्मा प्रतीत होते हैं जो वृंदावन को निजधाम मानकर वहां रम गए थे। उनका सांप्रदायिक आचार्यत्व और यात्राओं के वैभव तथा शिष्य-परंपरा से कोई संबंध जुड़ता प्रतीत नहीं होता, अन्यथा ध्रुवदास जी अवश्य ही इसका कुछ आभास अपने दोहे में देते। हमारे विचार से वशीवट के निकट बसने वाले घमडी जी आचार्य उद्धव घमडदेवाचार्य से भिन्न थे जो रस-भक्ति में निमग्न कोई साधु रहे होंगे। वे उक्त घमडदेवाचार्य के परवर्ती थे।

उद्धव घमडदेवाचार्य द्वारा करहला जाकर रासारंभ करने की बात भी हमें नहीं जचती। करहला में जिन घमडदेव जी ने रासलीलानुकरण आरंभ किया करहला-निवासियों के अनुसार वे घमडदेव जी करहला गाव ही के निवासी थे और उनका शरीरात भी करहला में ही हुआ। उन घमडदेव जी की समाधि भी करहला गाव में ही वहां के प्राचीन रासमंडल के साथ ही बनी है, अतः वह घमडदेव जी इन उद्धव घमडदेवाचार्य से निश्चय ही पृथक् व्यक्ति थे जिनकी कि समाधि जिला रोहतक के 'कुडल' गाव में है।

८ 'सर्वेश्वर', वृंदावन धामाक, पृष्ठ २२६

९ 'बयालास लीला', पृष्ठ ३० (ध्रुवदास कृत)

से सुसज्जित करने का कार्य स्वामी हरिदास जी ने किया, इस संबंध में दो मत नहीं हो सकते। बल्लभाचार्य वाली अनुश्रुति, राधा कृष्णदास जी के 'रास सर्वस्व' तथा सभी संप्रदायों और रासधारियों की मान्य परंपराओं में रास के साथ स्वामी हरिदास जी का नाम निर्विवाद रूप से गुफित है। साथ ही यदि रासमंच के वर्तमान रूप को परखा जाय तो उसके संगीत के मचीय विधान पर भी स्वामी हरिदास जी की छाप बहुत उभरी है। यहाँ तक कि रास का प्रारंभ ही ध्रुपद गायन से होता है, जिसके स्वामी जी स्वयं सम्राट थे।

रास के आरंभ का समय भी लगभग वही है जो स्वामी हरिदास जी के वृंदावन-वास का समय है। 'निजमत सिद्धांत' के अनुसार स्वामी जी का जन्म संवत् १५३५ वि० में हुआ। एक अनुश्रुति के अनुसार वे लगभग २५ वर्ष की आयु में वृंदावन में आकर बस गये थे। इस प्रकार वृंदावन में उनका स्थायी निवास-काल संवत् १५६० वि० के आसपास है। इसलिए वर्तमान रासलीला अनुकरण का आरंभ १५५० के पूर्व कदापि नहीं हुआ यह निर्विवाद रूप से माना जाना चाहिए। साथ ही इस रास को अपना रूप ग्रहण करते-करते १०-१५ वर्ष अवश्य लगे। इस प्रकार रासआरंभ का समय १५५०-६५ के बीच मानना ही समीचीन है और लगभग इसी समय से भक्ति साहित्य में रासलीलाओं के अभिनयात्मक रूप की चर्चा के सूत्र भी उपलब्ध हैं।

## रास और आचार्य हित हरिवंश जी

आचार्य हित हरिवंश जी संवत् १५६० वि० में वृंदावन पधारे थे। जब वे वृंदावन आकर वसे उससे पूर्व ही हरिदास जी यहाँ निधिवन में आकर बस चुके थे और रास-भक्ति की आधारशिला यहाँ रखी जा चुकी थी जो हित आचार्य के वृंदावन आने के उपरान्त हरिद्वयी (स्वामी हरिदास जी, हित हरिवंश जी और उनके शिष्य श्री हरिराम व्यास) द्वारा विकसित होकर संपुष्ट हुई। रास का आरंभ भी करहला से इस बीच हो चुका था, ऐसी दशा में डा० विजयेन्द्र स्नातक का यह मत कि आचार्य हित हरिवंश जी ने रासआरंभ किया, स्वीकार करने योग्य नहीं ठहरता।

हित हरिवंश जी द्वारा ही रास के अनुकरणात्मक रूप का आरंभ हुआ, इस मान्यता की पुष्टि में श्री किशोरीशरण 'अलि' किन्ही जै श्रीकृष्ण के एक ग्रंथ का यह उद्धरण प्रस्तुत करते हैं :

थापन थापक श्री हरिवंश, सब मिलि कीनो तिलक प्रसश ।  
 सेव्यनाम सेवा सुखमूल, सदाचार सपति अनुकूल ।  
 कार्तिक वदि द्वितीया को रास, मंडल वेष स्वरूप प्रकाश ।<sup>१३</sup>

श्री अलि जी का कहना है कि हरिवंश जी ने कार्तिक कृष्ण २ को वृंदावन में रास प्रारंभ किया । यह कार्तिक कृष्ण २ कौन सी है यह अलि जी को स्वयं पता नहीं लग सका इसलिए वह कहते हैं, 'रास सबत् १५६० वि० के लगभग प्रारंभ हुआ होगा । स० १६०६ वि० के बाद तो इसलिए नहीं कि स० १६०६ वि० में महाप्रभु हिताचार्य अंतर्हित हो चुके थे और १५६० वि० के पश्चात् इसलिए कि स० १५६० वि० में हिताचार्य का वृंदावन आगमन काल है ।'

हम अलि जी के इस मत से पूरी तरह सहमत हैं कि श्री हित हरिवंश जी ने अपने वृंदावन आगमन के उपरांत वहां (वृंदावन में) उक्त संवत् के बीच किसी कार्तिक कृष्णा द्वितीया को रास अवश्य प्रारंभ किया परंतु इससे यह सिद्ध नहीं होता कि उन्होंने रास रंगमंच की कोई नई परंपरा स्थापित की । उन्होंने करहला गांव में जो रास रंगमंच की परंपरा स्थापित थी उसे ही अपनी रस-भक्ति का एक अंग स्वीकार करके रस-भक्ति के केंद्र वृंदावन में स्थापित किया । इस उल्लेख का हमें यही अभिप्राय समीचीन लगता है ।

'थापन थापक' का अर्थ है 'स्थापना के संस्थापक' अर्थात् जो रासमंच स्थापित था हरिवंश जी ने किसी कार्तिक कृष्णा द्वितीया को वृंदावन में उसी को संस्थापित किया । उस समय सभी उपस्थित समाज ने भगवान के स्वरूपों के तिलक किया और रासमंच की प्रशंसा की, यही इन पक्तियों का स्पष्ट अर्थ है ।

रासधारियों की परंपरा और मौखिक इतिहास यह बतलाता है कि रास का आरंभिक केंद्र करहला था । परंतु उसके बाद वृंदावन रास का प्रबल गढ़ बन गया और भक्ति युग से आज तक वृंदावन ही रास का ब्रज में सर्वप्रधान केंद्र रहा है । वृंदावन का रास के साथ इतना गहरा संबंध हो गया कि करहला के महल-हवेली वाले रासधारी भी बाद में वृंदावन आकर बसे । रास की मचीय परंपरा के साथ वृंदावन का यह अनन्य संबंध हित हरिवंश जी और हरिवंशी के कारण ही हुआ ।

वृंदावन के चैन घाट पर पहला रास-मंडल हित हरिवंश जी ने ही स्थापित करके वहां नियमित रूप से रास की व्यवस्था की तथा रास के इस अनुकरणात्मक रूप को उन्होंने अपने संप्रदाय में प्रमुखता प्रदान करके न केवल

प्राकृति दपति लीला माँही, परिचारक कोउ प्रवसति नाही ।  
 रहै पाम तेहि अवसर दासी, जो स्वामिनि की कृपा निवासी ॥  
 प्रभु के भक्त अनेक विधाना, उज्ज्वल सस्य दास्य रस नाना ।  
 तिन कहैं मुख उपजे जेहि भाँती, प्रभु पद में मन रह दिन राती ॥  
 अस विचारि हरि की ललित, लीलन की अनुहारि ।  
 रसिक नारायण भट्ट ने, ग्रथित कियो ससार ॥  
 जेहि प्रकार रहि प्रेम दृढ, निखिल भगति जिय होइ ।  
 निज निज रुचि हरि भाव कर, मुख पावैं सब कोइ ॥

भट्ट जी के मत ने मसारी जीव जब तक रास विलास में नम्रिलित होने का अधिकारी नहीं जब तक उसे सखी भाव तथा रासेश्वरी राधा रानी की कृपा सिद्धि न हो । परन्तु जनसाधारण इस असाधारण स्थिति को प्राप्त नहीं कर सकते इसलिए वे राम के अधिकारी नहीं, परन्तु सभी प्रकार के भक्तों को जो ज्ञात, सह्य या दास्य भाव से भगवान को भजते हैं, कृष्णलीलाओं का रस मिलना चाहिए, यह विचार करके उन्होंने रास में भगवान की ब्रजलीलाओं का अभिनय भी जोड़ दिया ।

जब से राम के साथ यह लीला अभिनय जुड़ा तभी से रास के दो भाग हो गए : (१) नित्यरास, (२) रासलीला । आज भी रास के मंच पर यही परंपरा विद्यमान है कि पहले नित्यरास होकर थोड़ा विश्राम होता है जिसमें समाजी भक्ति-रस के पदादि का गायन करते हैं और तब बाद में कोई एक ब्रजलीला प्रारंभ होती है । कहा जा सकता है कि भट्ट जी ने इस प्रकार रासक व नाट्य रासक की दोनों पुरानी परंपराओं को वर्तमान रास में एकसाथ गूँथ दिया ।

रास में नाटकीयता की यह स्थापना रास की लोकप्रियता बढ़ाने में बड़ी सहायक हुई और कृष्णलीलाओं में व्याप्त सरसता और विभिन्न रसों और स्थितियों के समावेश ने रास के प्रेमियों और दर्शकों का क्षेत्र बहुत व्यापक बना दिया । यदि रास के साथ यह ललित लीलाएँ न जुड़ी होती तो रास का मंच कदापि वह लोकप्रियता प्राप्त न कर पाता जो उसे प्राप्त हुई है ।

इस प्रकार भट्ट जी ने रास को एक बड़ा ही मौलिक मोड़ देकर इस मंच को एक नये कलात्मक आधार पर स्थित कर दिया । यही नहीं, रास के लिए उन्होंने जन्मलीला, दानलीला, मानलीला, मगरोकनी लीला, परस्पर गारी लीला, मटकी फोड़नी लीला, हास-परिहास लीला आदि लीलाओं की स्वयं रचना भी की और उनका अभिनय कराया ।”

## नृत्य और संगीत

भट्ट जी ने दूसरा काम किया रास के नृत्यो और संगीत को विकसित करने का। स्वयं भट्ट जी बड़े कुशल गायक थे। एक बार स्वयं स्वामी हरिदास जी इनसे भेट करने बरसाना गए थे तब स्वामी जी के आग्रह पर भट्ट जी ने उन्हें सप्तस्वर वीणा पर भागवत के कुछ अंश गाकर सुनाये थे।<sup>१५</sup> ऐसी दशा में भट्ट जी के इस कलात्मक संसर्ग का रास के संगीत पर प्रभाव पडना अवश्यभावी था।

रास के नृत्यो को रूप देने का काम भट्ट जी ने वल्लभ नर्तक को सौपा था। वल्लभ अपने युग का बड़ा प्रसिद्ध दरवारी नर्तक था जो राज-सेवा से अवकाश लेकर ब्रज में जा बसा था। नारायण भट्ट जी ने इसी वल्लभ नर्तक को रास-नृत्यो को रूप देने का कार्य सौपा, जिसे उसने बड़ी कुशलता से पूरा किया। वल्लभ के नृत्यो के कारण रास में रस की वर्षा होने लगती थी यह तथ्य नाभा-दास जी ने अपनी 'भक्तमाल' में स्वीकार किया है। वे लिखते हैं।

नृत्य गान गुन निपुन, रास में रस बरसावत ।  
नव लीला ललितादि बलित, दंपतिहि रिझावत ॥  
अति उदार विस्तार, सुजस ब्रज मडल राजत ।  
महा महोच्छव करत, बहुत सबही सुख साजत ॥  
श्री नारायण भट्ट प्रभु, परम प्रीति रस बस किये ।  
ब्रजवल्लभ वल्लभ परम, दुरलभ सुख नैनन दिये ॥

इस प्रकार भट्ट जी ने अपनी सूझबूझ से रास के विकास का यह अंतिम चरण पूरा करके उसे एक स्थायी रूप प्रदान कर दिया। इस दृष्टि से वे रास-लीला के मंच के आचार्य ही थे।

## रास-मंडलों की स्थापना

भट्ट जी ने जहां रास को व्यवस्थित कलात्मक आधार देकर उसे ब्रज-वासियो के अंतर्भन में स्थापित किया और उसे सच्चे अर्थों में ब्रज-भक्ति का मंच बनाने की योजना बनाई वहां उन्होंने ब्रज क्षेत्र की शोध करके भगवान कृष्ण ने कहा कौन सी लीला की थी इसका भी निर्णय किया और कृष्णलीला से संबंधित प्रमुख स्थालो पर पक्के मंडलाकार रासमंडल स्थापित करके पूरे ब्रज में रासलीला को गाव-गांव पहुंचाया। कहा जाता है कि इन रासमंडलो का व्यय

१५. 'ब्रजभारती' के वर्ष १६ अंक २ में श्री भवेश पचीरी का लेख "श्री नारायण भट्ट गोस्वामी", पृष्ठ १७



सम्राट अकबर के अर्थ सचिव राजा टोडरमल ने वहन किया था, जो उनके नवरत्नों में से थे। भट्ट जी द्वारा ब्रज में स्थान-स्थान पर रासमंडल स्थापित करने की चर्चा 'भक्तनामावली' में ध्रुवदास जी ने<sup>१६</sup> तथा 'भक्तमाल' की टीका में प्रियादास जी ने<sup>१७</sup> की है।

भट्ट जी ने यह रासमंडल कहा-कहा स्थापित कराये उसका व्योरा ठीक-ठीक ज्ञात नहीं होता, परंतु परवर्ती कवि जगतनन्द ने अपने महत्वपूर्ण ग्रंथ 'ब्रज वस्तु वर्णन' में ब्रजक्षेत्र की प्राचीन वस्तुओं की शोध करके उनका विवरण प्रस्तुत किया है। उसने ब्रज के प्राचीन ३३ रासमंडलों का निम्न प्रकार उल्लेख किया है।

वृंदावन में पाँच हैं, क्रीडत ब्रज में ईस ।  
ब्रज में मंडल रास के, जगतनन्द तैतीस ॥  
द्वै मंडल हैं कामवन, नन्दगाँव में एक ।  
दोड़ करहला बीच है, दोड़ दानगढ़ टेक ॥  
एक साँकरीखोर में, इक परवत में मान ।  
एक मानगढ़ देखिये, द्वै विलासगढ़ जान ॥  
गहवर वन में एक है, अरु सकेतहि चार ।  
एक पिसाये जाववट, दोड़ लखी उर धारि ॥  
एक कोकिला विपिन में, तीन जु ऊँचे गाँव ।  
सिला खिसलनी एक है, एक गिर टीलेनाउँ ॥  
एक सुनहरा बीच है, कदमखडि मधि एक ।  
इहै पुरातन जानिये, नूतन भये अनेक ॥

इस प्रकार इन प्राचीन ३३ रासमंडलों में से वृंदावन के ५ रासमंडलों को छोड़कर (जो वहाँ हित हरिवंश जी तथा हरिव्रयी के प्रभाव से स्थापित हुए) शेष २८ रासमंडल ब्रज में नारायण भट्ट जी ने ही स्थापित किए ऐसा प्रतीत होता है क्योंकि वे सभी रासमंडल नारायण भट्ट जी के कार्यक्षेत्र में ऊँचे गाँव के ही चतुर्दिक् स्थित हैं।

१६. भट्ट नाराइन अति सरस, ब्रजमंडल सों हेतु ।

ठौर-ठौर रचना करी, निकट जान सकैत ॥—ध्रुवदाम : 'भक्तनामावली'

१७. ठौर-ठौर रास के विलास लै प्रगट किये ।

जिये यो रसिक जन कोटि सुख पाये हैं ॥—प्रियादास 'भक्तमाल टीका'

## बूढ़ी लीलाओं का प्रचलन

इन सब के साथ नारायण भट्ट जी ने एक दूसरा महत्वपूर्ण कार्य और किया और वह था बरसाने और उससे संलग्न गावों में बूढ़ी लीलाओं का प्रचलन। बरसाने के पर्वत से राधिकाजी की प्रतिमा का प्राकट्य उन्होंने सन् १६०४ वि० में किया था। उसी के बाद बरसाने का वैभव बढ़ा और वह राधा भक्ति के केंद्र के रूप में विकसित हुआ। राधा अष्टमी पर राधारानी का जन्मोत्सव धूमधाम से मनाने की परंपरा तभी स्थापित हुई। राधा जन्मोत्सव बरसाने में कई दिन तक मनाया जाता है और इस अवसर पर भट्ट जी द्वारा स्थापित निकटवर्ती रास-मंडलो पर भट्ट जी द्वारा निर्धारित रासलीलाएँ निरंतर होती हैं। इन रासलीलाओं का समापन अंत में साकरीखोर में मटकी फूटने की लीला के साथ होता है। यह महोत्सव लगभग एक सप्ताह होता है और दूर-दूर से कृष्णभक्त इस अवसर पर बरसाने पधारते हैं। इस प्रकार ब्रज में राधा अष्टमी के साथ रासोत्सव को भी संबद्ध करके भट्ट जी ने रास के प्रचार और उमकी ओर जन-जन को आकर्षित करने की एक स्थायी व्यवस्था बाध दी,<sup>१८</sup> परंतु अब यह रासोत्सव केवल परंपरा पालन मात्र रह गया है। यदि इस उत्सव में होने वाले रास का कलात्मक स्तर ऊंचा उठाया जा सके तो ब्रज का यह उत्सव धार्मिक जनता के साथ-साथ साहित्यिक और सांस्कृतिक रुचि के व्यक्तियों के लिए भी एक दुर्लभ आकर्षण का केंद्र बन सकता है।

इस प्रकार रास के लिए नारायण भट्ट जी की सेवा बड़ी ही महत्वपूर्ण है। उन्होंने उस मंच को, जो अपनी शैशवावस्था में था, अपनी सूझबूझ और साधना से विकसित किया और उसे परिपुष्ट बनाया। जैसा कि ग्राउस महोदय ने कहा है इस दृष्टि से भट्ट जी निश्चय ही रासलीलाओं के संरक्षक और रासमंच के संस्थापक ही थे।

## उपसंहार

उक्त विवेचन से हम इस तथ्य पर पहुंचते हैं कि भक्ति युग में ब्रज के वर्तमान रास रंगमंच की स्थापना सं० १५५०-६५ वि० के बीच हुई। श्री वल्लभाचार्य जी व स्वामी हरिदास जी ने रासमंच की स्थापना की पहल की

१८. भट्ट जी द्वारा प्रारंभ किए गए इस रासोत्सव को डा० नार्विन हाइन ने महारास समझने की भूल की है। उन्होंने इसीलिए अपने ग्रंथ 'दि मिरेकिल प्लेज आफ मथुरा' के पृष्ठ २२६ पर लिखा है—

"He was particularly famous for his performance of the great-mahotsava or the Krishnarasmahotsava, known in the terminology of present day as the Maharas"

परंतु वह सफल नहीं हुआ। बाद में करहना के श्री घमडदेव ने इस मंच को जन्म दिया। यह घमडदेव जी निम्बाकं सप्रदाय के उद्भव घमडदेवाचार्य ने भिन्न तथा उनके परवर्ती थे।

हित हरिवंश जी के वृंदावन पधारने पर उनकी प्रेरणा से राग वृंदावन में स्थापित हुआ और वह ब्रज की रगभक्ति का एक अनन्य अंग बना दिया गया। स्वामी हरिदास जी ने इसी समय उनके मंगीन को उत्कृष्टता प्रदान की। वृंदावन इस युग से राग का मुख्य केंद्र बन गया।

नारायण भट्ट जी ने ब्रज आकर इस मंच के साथ ब्रज लीलाओं को भी जोड़कर इस मंच में नाटकीयता का समावेश किया और चलनभक्तों ने उनके नृत्यों का निर्माण किया। भट्ट जी ने ब्रज में रागमण्डलों की तथा बूटी लीलाओं की स्थापना करके राग का व्यापक प्रचार किया और इसे नचने रूप में ब्रज के सांस्कृतिक जीवन का एक अनिवार्य अंग बना दिया। इस प्रकार राग के विकास का यह क्रम लगभग सन् १५५० वि० में लेकर सन् १७०० वि० तक निरंतर चलता रहा। इस १५० वर्षों के समय में राग के विकास उन्नीस महीना की वृद्धि और उसके स्वरूप-निर्माण का कार्य उनके जानागों द्वारा निरंतर किया जाता रहा। इस बीच राग के लिए मंचीय साहित्य भी पर्याप्त मात्रा में लिखा जाता रहा और भक्त कवि अपनी अभिनव अनुभूतियों और भावनाओं के अनुरूप नित्य नवीन राग लीलाओं की रचना कर करके राग रगमंच पर अपनी इच्छानुसार भगवान की नानाते रहे और अभिनयानन्द ने उत्कृष्टकर घन्य होते रहे। श्रीकृष्णलीला का आस्वादन कर्णों के माध्यम के रूप में राग ब्रज ही नहीं, संपूर्ण देश के आकर्षण का केंद्र बन गया।

इस प्रकार निम्बाकं सप्रदाय ने राधा-भक्ति का जो अकुल ब्रज की इस भूमि में बोया वही गीटिया भक्तों (पण्ड गोरवामी) रत्निकाचार्य स्वामी हरिदास और हित हरिवंश जी के राधावल्लभीय सप्रदाय की शाखा-प्रशाखाओं के रूप में फूट कर ऐसा बट वृक्ष बना कि उनकी अक्षय शीतल छाया ने समस्त ब्रज को तो आच्छादित किया ही, साथ ही साथ दूर दूर में पीड़ित मानव भी उन छाया की शीतलता से शांति प्राप्त करने के लिए ब्रज भूमि की ओर लपक पड़ा और भक्ति की इस झोक में जो भी उन समय आया उसी का रागमंच के माध्यम से यहाँ स्वयं प्रिया-प्रियतम ने प्रत्यक्ष होकर स्वागत किया और अपनी लीला माधुरी से अभिभूत करके उसे ब्रज की इस भक्ति में दीक्षित करके नभी भौतिक तापो से मुक्त कर दिया। यही कारण है कि भक्ति युग ने आज तक यह राग रगमंच पूरे देश में कृष्ण-भक्त समाज के निरंतर आकर्षण का केंद्र बना हुआ है।

## ब्रज के रास का विकास

### वृंदावन में रास-मंडल की स्थापना और नित्य-रास का प्रारंभ

पहले कहा जा चुका है कि ब्रज का वर्तमान रास करहला से उदित हुआ और वहाँ से वृंदावन आकर उसने रस-भक्ति के सरस सरोवर में अवगाहन करके दिव्यता प्राप्त की। हिताचार्य संवत् १५६० में वृंदावन पधारे थे और १६०६ में उनका स्वर्गवास हुआ था। इस प्रकार वह वृंदावन में केवल १६ वर्ष ही रहे परंतु इस अल्प काल में ही वे रास और रास रंगमंच को वृंदावन की रज के रोम-रोम में रमा गए। इसका प्रमुख कारण यह था कि उनकी रस-भक्ति रास की भावना का जहाँ प्रबल सबल थी वहाँ रासमंच स्वयं उनकी रस-भक्ति की अनुभूति का एक बड़ा समर्थ माध्यम था। यही कारण है कि वृंदावन में बसते ही हिताचार्य ने चैन घाट पर रास मंडल की स्थापना को प्राथमिकता दी।<sup>१</sup> यह रास उस समय वृंदावन की रज से (कच्चा) बनाया गया था जो बाद में सं० १६४१ वि० में गो० वनचंद्र जी के शिष्य भगवानदास सोनी ने पक्का कराया।<sup>२</sup>

श्री किशोरीशरण 'अलि' का मत है कि यह रास-मंडल अधिक से अधिक संवत् १५६२ वि० तक बन कर तैयार हो गया था क्योंकि हित हरिवंश जी के वृंदावन चले आने के बाद ही उनके बाल्यकाल के मित्र छवीलदास उनके वियोग में दुखी होकर उनसे मिलने वृंदावन आये थे और तब हित हरिवंश जी ने उन्हें इस रास-मंडल पर रास के दर्शन करने भेजा था।

१. मंडल चैन घाट पर कीनों। रास केलि रस रसिकन दीनो—उत्तमदास कृत, 'श्री हरिवंश चरित'

२. 'ब्रजभारती' वर्ष १७, अंक ७-८-९ में श्री किशोरीशरण 'अलि' का लेख "रासलीला अनुकरण का उदय और उसकी परंपरा"

ताहि कद्दी मंडल हूँ आवहु, तव तुम प्रभु कौं दरसन पावहु ।  
आउ दूरि ते धुनि उन मुनी, ताल मृदंग मुरनिका धुनी ।  
सखी सहित दम्पति मटन पर, चौकि चक्यो लगि गिर्यो तुरत घर ।  
— 'श्री हरिवंश-चग्नि'

छवीलदास का वृंदावन वास का काल श्री कियोरी धारण 'अग्नि' संवत् १५६२ वि० के आसपास मानते हैं। ऐसी दशा में वृंदावन में राम की स्थापना हिताचार्य ने या तो संवत् १५६१ वि० की कार्तिक सुदी कृष्णा द्वितीया को कर दी होगी या अधिक से अधिक १५६२ वि० की कार्तिक कृष्णा द्वितीया से वृंदावन में चैनघाट के इस राम-मंडल पर 'नित्य-राम' क्रम आरंभ हुआ।<sup>३</sup>

संवत् १५६२ वि० के आसपास कार्तिक मास (जो भगवान के महाराम करने का भी मास है) से चैनघाट पर प्रतिदिन नियमित रूप से राम प्रारंभ हो गया जो काफी समय तक न्यायी रूप से चलता रहा और रसिकवृद्ध वृंदावन-भक्ति का प्रसाद प्राप्त करने लगे।<sup>४</sup>

## रस-भक्ति के आधार पर रास का गठन

राम की यह परंपरा जो वृंदावन में चैनघाट पर स्थापित हुई वह रसिकत्रयी के नेतृत्व में यहां के रस-भक्ति की भावना के अनुरूप विकसित हुई और वर्तमान रास में 'नित्य-राम' के नाम से जो प्रारंभिक नृत्य और गायन का अंश संयुक्त है उसने अपना यह वर्तमान रूप यहीं विकसित किया जो रस-भक्ति के सिद्धांतों से एकदम मेल खाता है। रासधारियों को रसिकों की यह नित्य-राम की देन बड़ी महत्वपूर्ण थी, जिसे उन्होंने कृतज्ञतापूर्वक हित हरिवंश जी का प्रसाद मानकर स्वीकार किया और संभवतः यही कारण है कि रामधारी आज भी जब नित्य-राम के आरंभ में राधा-कृष्ण की आरती का गायन करते हैं तब आरती के तुरंत बाद ही वे निम्न चार पक्तियों का भी गायन करते हैं जो संभवतः रास के कर्णधारों ने राधा-कृष्ण के साथ-साथ रस-भक्ति के आचार्य हित हरिवंश जी के प्रति भी श्रद्धा व्यक्त करने के लिए रास के क्रम में जोड़ दी हैं। वे पक्तियाँ हैं:

नमो नमो जै श्री हरिवंश ।

रसिकन नैन बैन कुल-मंडल, लीला मान सरोवर हंस ।

३. कार्तिक यदि द्वितीया की रास। मंडल वेश स्वरूप प्रकाश ॥ 'जैशरण'

४. चैनघाट पर रच्यो जू मंडल। हम नित रास रमत हैं इहि धल ॥

जहाँ जहाँ दृष्टि चितावै ठौर। प्रकट करें रसिकन सिरमौर ॥

— 'हित परिकर वदन' पत्रिका

(नमो जु) श्री वृदावन जै श्री माधुरी, रास-विलास प्रसस ।  
आगम अगम अगोचर राधे, चरन सरोज व्यास हरिवस ।<sup>५</sup>

## रास की स्थायी परंपरा

इस प्रकार वृदावन के चैनघाट पर हरिवंश जी द्वारा स्थापित रास मंडल पर ब्रज में प्रतिदिन 'नित्य-रास' किए जाने की परंपरा स्थापित की गई और प्रिया-प्रियतम के नूपुरों का रोर रसिक भक्तों के सरस कंठ से फूटने वाले रागों से संयुक्त होकर जन-जन को अपनी ओर आकृष्ट करने लगा। इससे पूर्व का नियमित रूप से दैनिक रास का तथा रास-मंडल की स्थापना का कोई उल्लेख हमें कहीं उपलब्ध नहीं हुआ। अतः यही मानना उचित है कि वृदावन के चैनघाट पर वर्तमान नित्य-रास ने अपना वर्तमान रूप रसिकों की छत्रछाया में ग्रहण किया, क्योंकि रस-भक्ति के आचार्यों ने ही अवतरित रास के स्थान पर नित्य-रास को महत्ता प्रदान की और वृदावन को रास की नित्य-भूमि के रूप में मान्यता प्रदान की। इन आचार्यों के मत से वर्तमान वृदावन भूलोक के वृदावन का ही पृथ्वी पर अवतरित प्रतिरूप है। इसी आधार पर चैनघाट पर रास-मंडल स्थापित करके उन्होंने वहां दैनिक रास-प्रदर्शन की व्यवस्था की। तब से आज तक वृदावन में दैनिक रास की यह परंपरा यथावत बनी हुई है। आज भी वृदावन में टोपीवाली कुंज आदि स्थलों पर प्रायः प्रतिदिन ही रास होते हैं। जब भी जो रास-मंडली वृदावन में रहती हैं, वह अपनी ओर से इन में से किसी भी स्थल पर रास अवश्य करती हैं और वहां से इन मंडलियों को नाम मात्र की (बहुत साधारण सी) भेंट प्रसाद प्राप्त होता है। खेद की बात है कि देश की स्वतंत्रता के उपरांत रास की इस दैनिक परंपरा को बहुत बड़ा झटका लगा है। अब रजवाड़ों के समाप्त हो जाने के कारण वृदावन में विभिन्न नरेशों द्वारा स्थापित मंदिरों में होने वाले रास का क्रम टूट गया है। जब राजा लोग शक्ति और साधन-संपन्न थे तब इन राज्यों द्वारा स्थापित मंदिरों में अन्य प्रबंध के साथ दैनिक रास का भी प्रबंध रहता था और रियासतों के इन मंदिरों में जो मंडलियां रास करती थीं, उन्हें मंदिर की ओर से नियमित पारितोषिक मिलता था। इस प्रोत्साहन का फल यह था कि वृदावन में रास-मंडलियों का प्रायः जमाव रहता था और ५-६ मंडलियां प्रतिदिन वहां घुघरुओं की रूनुक-झुनुक करती रहती थीं, परंतु अब तो इन सभी मंडलियों को खाली दिनों में आजीविकोपार्जन के लिए वृदावन से बाहर जाना पड़ता है। कभी-

५ सभ्यतः यह शब्द 'अवतस' होना चाहिए क्योंकि हरिवंश जी के पिता व्यास जी के नाम से विख्यात थे, परंतु रासधारी इस शब्द को हरिवस ही बोलते हैं।

कभी ऐसा भी हो जाता है कि वृंदावन में कोई भी रास-मंडली नहीं होती, परंतु ऐसी स्थिति में भी यहां के वयोवृद्ध रासधारी श्री दामोदर स्वामी अपनी ओर से ही वंशीवट पर रास करके वृंदावन में दैनिक रास की इस प्राचीन परंपरा को बनाए हुए थे परंतु हाल में उनका भी देहांत हो गया है। श्री दामोदर स्वामी ही एक ऐसे स्वामी थे जिनके स्वरूप प्रतिदिन वृंदावन में वंशीवट पर (वारहो मास) रास अवश्य करते थे, चाहे स्थिति कैसी भी क्यों न हो। खेद है कि स्वामी जी के स्वर्गवास के कारण वंशीवट का वह रास भी अब नहीं होता। इस प्रकार रसिकत्रयी ने वृंदावन में नित्य-रास की जिस परंपरा की नींव चैनघाट पर रखी थी वह परंपरा वंशीवट के रास के वंद हो जाने के बाद भी अभी टोपीकुज पर प्रतिदिन चल रही है। वृंदावन में जो भी मंडली उपस्थित होती है वह वहां इस क्रम का निर्वाह अभी भी करती है। द्वापर में भगवान् कृष्ण ने अवतार धारण करके पूरे ब्रज में लीलाए की थी। अतः पूरा ब्रजमंडल जहां भगवान् कृष्ण के अवतरित रास की भूमि है वहां वृंदावन को कृष्ण-भक्त उनके नित्य-रास की भूमि मानते हैं। इस चर्चा को आगे बढ़ाने के पूर्व हमें संक्षेप में अवतरित रास और नित्य-रास को समझ लेना आवश्यक है।

### अवतरित रास

अवतरित रास वह रास है जो भगवान् कृष्ण ने द्वापर युग में अवतार धारण करके ब्रजभूमि पर किया था। इसका श्रीगणेश वृंदावन के यमुना पुलिन पर महारास लीला के रूप में शरद पूर्णिमा के दिन हुआ था। भागवत पुराण इस अवतरित रास का आधार ग्रंथ है। यह रास भगवान् कृष्ण की इच्छानुसार संचालित हुआ। वही इसके प्रधान नेता थे।

### नित्य-रास

नित्य-रास का श्रीकृष्ण के अवतार धारण करने से कोई सीधा संबंध नहीं है। भगवान् कृष्ण सदा है और सदा रहेंगे। गोलोक धाम में वे नित्य निवास करते हैं और वहां प्रियतम कृष्ण प्रिया राधा की इच्छानुसार नित्य ही रास में तल्लीन रहते हैं। जहां राधा-कृष्ण और सखी परिकर एकत्रित हो जाते हैं वही यह रास प्रारंभ हो जाता है। इसके लिए केवल प्रिया-प्रियतम की रमणेच्छा ही पर्याप्त है। कृष्ण की प्रार्थना पर राधा जब रास के लिए स्वीकृति दे देती हैं तभी सखी रास का आयोजन कर देती हैं और रास के सब उपकरण प्रिया-प्रियतम की इच्छापूर्ति के लिए एकत्रित हो जाते हैं और वैसा ही वातावरण उद्भूत हो जाता है। ब्रह्मवैवर्त पुराण का रुद्रान इसी रास की ओर है।

## दोनो रासो मे भेद

इस प्रकार अवतरित रास और नित्य-रास आपस मे एक-दूसरे से पृथक हो जाते हैं। उनके भेद को भक्त-आचार्यों के अनुसार मोटे रूप मे कुछ इस प्रकार समझा जा सकता है।

### (१) देश-काल और समय की दृष्टि से

अवतरित रास भगवान कृष्ण की रमणेच्छा के परिणामस्वरूप शरद पूर्णिमा को एक निश्चित दिन प्रारम्भ हुआ, परन्तु नित्य-रास सदा से होता चला आया है और सदा ही होता रहेगा। वह किसी परिस्थिति या देश-काल की गति से अप्रभावित और व्यवधान रहित है। यह रास प्रिया-प्रियतम की इच्छा पर कही भी और किसी भी समय किसी भी स्थिति मे हो सकता है, इसलिए जिस समय जहा भी यह रास हो उसी के अनुसार रागो का गायन तथा उसी प्रकार का वातावरण इस रास मे स्वीकार्य होते है। इस रास के नृत्य-गायन व संगीत सभी राधा-कृष्ण के तन-मन और प्राणो के सम्मिलित स्पर्दन से प्रभाववान होकर उनके रोम-रोम को गतिशील बना देते हैं, जबकि अवतरित रास मे ऐसी उनमुक्तता संभव नहीं लगती।

### (२) अधिष्ठाता की दृष्टि से

अवतरित रास के अधिष्ठाता भगवान कृष्ण है। जब उनकी रास करने की इच्छा होती है तो उन्हें मुरली नाद करके गोपिकाओ को बुलाना पड़ता है क्योंकि वह लौकिक वधन मे बधी होने के कारण हर समय उनके निकट नहीं रह पाती, परन्तु नित्य-रास की अधिष्ठात्री कृष्ण नहीं राधिका है। वे रास रासेश्वरी है। वे कृष्ण के अनुकूल रहे और रास मंडल मे पधार कर उन्हें नित्य-रास के रस का आस्वादन कराये इसके लिए कृष्ण सदा लालायित रहते है। रास रासेश्वरी की सेवा मे सब सखी परिकर तथा स्वयं श्यामसुंदर सदैव उपस्थित रहकर उनका रख जोहते है।

### (३) गोपियो की स्थिति की दृष्टि से

अवतरित रास मे गोपिया राधा से पृथक भी अपना व्यक्तित्व रखती प्रतीत होती है। राधा की प्रमुखता स्वीकार करते हुए भी वे वहा उनकी सपत्नी के रूप मे रास मे सहयोग करती है। यही कारण है कि महारास मे गोपियो को संतुष्ट करने तथा प्रत्येक गोपी का मन रखने के लिए कृष्ण को अनेक रूपो मे प्रकट होना पड़ा था, परन्तु नित्य-रास मे गोपिया राधा-कृष्ण दोनो की ही सहचरी व सेविका है। वे प्रति क्षण उनकी रुचि को पहचान कर



उसे पूर्ण करती है। यहाँ वे प्रिया प्रियतम को सुखी देखकर ही अपने को सुखी मानती है और उनके किंचित दुख की आशका मात्र से वे कातर हो उठती हैं। इस रास में प्रिया-प्रियतम की रुचि के अनुरूप आचरण करके ही उनको सुगम और सतुष्टि होती है। प्रिया-प्रियतम का खिन्न होना देखते ही वे विह्वल हो उठती हैं। इस रास में उनकी अपनी कोई इच्छा या महत्वाकांक्षा नहीं। वे इस रस-क्रीड़ा में प्रिया-प्रियतम के सुख में भागीदार होकर ही परमानन्द की अनुभूति प्राप्त करती हैं।

### (४) रस की दृष्टि से

अवतरित रास में मिलन, वियोग, अतर्पण, गर्व, मान आदि की स्थिति आ सकती है और इस प्रकार शृंगार के अतिरिक्त अन्य रसों को भी वहाँ उद्दीपन के रूप में स्थान मिल सकता है, परन्तु नित्य-रास केवल शृंगार (और वह भी केवल सयोग शृंगार) की ही निर्बाध रसधारा का सदैव प्रवहमान स्रोत है। यहाँ तो मिलना ही मिलना है, विच्छेदने की कोई सभावना ही नहीं हो सकती। सयोग शृंगार की सरस भूमिका पर ही नित्य-रास अडिग रूप से स्थित है।

### (५) दर्शकों के प्रवेश की दृष्टि से

नित्य-रास में राधा-कृष्ण तथा गोपियों के अतिरिक्त सभी का प्रवेश निषिद्ध है। शिव, नारद, सनकादिक भी वहाँ प्रवेश नहीं पा सकते केवल राधा रानी की कृपा होने पर ही कोई अनन्य रसिक वहाँ पहुँच सकते हैं जबकि अवतरित रास में वे सभी जन प्रवेश पा सकते हैं जिन्होंने गोपी भाव को अपनी आत्मा में बसा लिया हो।

### राधा की महत्ता

इस प्रकार रसिकों द्वारा वृंदावन में नित्य-रास की भावना के उदय के साथ ही राधा भी रास की अधिष्ठात्री के रूप में उदित हुई, जबकि करहला के पूर्ववर्ती रास में कृष्ण ही प्रधान थे। यद्यपि आज यह जानने का कोई साधन नहीं जिसके आधार पर यह कहा जा सके कि वृंदावन में रास के विकास से पूर्व घमडदेव जी द्वारा स्थापित करहला के रास का क्या रूप था, परन्तु करहला में जो मुकुट मंदिर है उसमें केवल पखों का एक ही मुकुट है जो कृष्ण का कहा जाता है। राधा के मुकुट तक को वहाँ कृष्ण के मुकुट के साथ स्थान नहीं मिला। इससे यही प्रकट होता है कि रास में राधा को रासेश्वरी के रूप में मान्यता वाद में वृंदावन की रस-भक्ति से ही मिली।

## करहला और वृंदावनी परंपराओं का समन्वय

हमारा अनुमान यह है कि रास के प्रति इस नवीन दृष्टिकोण के कारण ही वृंदावन के रसिकों ने करहला क्षेत्र की रास परंपरा के प्रति उदासीनता बरती और हरिवंश जी के जीवनकाल में वृंदावन में उसे मान्यता नहीं मिली। रास को वृंदावन में जो रूप दिया गया वह हिताचार्य और हरिदास जी की भक्ति-भावना के अनुरूप एक विशिष्ट भाव-भूमि पर आधारित था। इस मौलिकता के कारण ही हित हरिवंश जी को वृंदावन के रसिकों ने इस रास का संस्थापक घोषित किया, क्योंकि वे रास के पूर्ववर्ती करहला वाले रूप के समर्थक न थे। कृष्ण के अवतरित राम के मचीय रूप को वृंदावन में हिताचार्य के बाद ही मान्यता मिली जबकि वहां रास के समन्वित रूप का संयुक्त रूप से विकास हुआ। रसिकों द्वारा निर्मित नित्य-रास का यह रूप भी हिताचार्य के स्वर्गवास के उपरांत बदलने लगा, जैसा कि व्यासवाणी के उद्धरणों से झलकता है। लगता है कि कुछ समय बाद लोक-रुचि के दबाव ने रासधारियों को प्रभावित किया और इसके फलस्वरूप अवतरित राम और नित्य-रास का मचीय समन्वय प्रारंभ हो गया। रास के इस समन्वय के नेता थे श्री नारायण भट्ट गोस्वामी। उन्होंने करहला और वृंदावन के दोनों रासों का अपनी योग्यता से समन्वय करके उसे पूरे ब्रज और ब्रजभक्ति का मंच बना डाला। भट्ट जी के नेतृत्व में यह समन्वय स्वयं ऐसे स्वाभाविक रूप से हुआ कि उससे व्यास जी जैसे अनन्य रसिकों को तो अवश्य ही खेद हुआ परंतु साधारण कृष्णभक्तों ने उसका स्वागत ही किया। इस समन्वय में वल्लभ जैसे समर्थ नर्तक, तथा राम सर्वस्वकार (श्री राधा-कृष्णदास जी) की सूचना के अनुसार वहां के रासधारी रामराय और कल्याणराय इस कार्य में भट्ट जी के प्रमुख सहयोगी थे।

हिताचार्य जी के उपरांत जब वृंदावन और करहला की रासमंडलियां परस्पर एक दूसरे के निकट आईं तो रास का यह समन्वय प्रारंभ हो गया। जिस मंडली में जिसे जो अच्छा लगा उसे उसने दूसरी से ग्रहण कर लिया और इस प्रकार रास की ये दोनों परंपराएं कालांतर में एक हो गईं। आज भी रासधारियों को एक-दूसरे से सीखने या ग्रहण करने में कभी कोई सकोच नहीं होता, क्योंकि अब उनका मुख्य उद्देश्य सांप्रदायिक आस्थाओं का प्रचार नहीं, बरन अपनी लोकप्रियता तथा मंचीय प्रभावोत्पादकता का विकास करना है जिससे उन्हें अधिक यश व अर्थ प्राप्त हो सके। इसी दृष्टिकोण से रासमंडलियों के स्वामी अपनी-अपनी रुचि और योग्यताओं के अनुसार रास को उठाते या गिराते हुए निरंतर चलाते आ रहे हैं।

नारायण भट्ट जी के नेतृत्व में करहला और वृंदावन के रास का जो

समन्वय हुआ उसमें नित्य-रास का स्वरूप वृंदावन की रस-भक्ति के अनुरूप ही रहा क्योंकि रास में राधा की प्रधानता शृंगार-रस के उद्रेक में कृष्ण के नायकत्व की अपेक्षा अधिक प्रभावोत्पादक थी। इससे नित्य-रास का आकर्षण बढ़ा। रास में होने वाली लीलाओं को भी बाद में सभी रासधारी समान रूप से करने लगे, चाहे वे वृंदावन में विकसित हुई हो या करहला में। लीलाओं में उनकी कथा के गठन के अनुरूप कहीं कृष्ण की तथा कहीं राधा की महत्ता स्वयमेव हो गई और रासधारियों ने श्यामा-श्याम को एक प्राण दो देह मानकर वाल लीला (जिनमें कृष्ण प्रधान थे) तथा शृंगार रस की लीलाएँ (जिनमें राधा प्रधान थी) समान रुचि से करना आरम्भ किया। इस समन्वय से रास के दर्शकों का विस्तार हुआ और रास मंच के कथानकों की सख्या भी बढ़ी। विविध रसों के कथानकों के मंच पर आ जाने से नाटकीयता का भी विकास हुआ।

परन्तु रास के इस समन्वय के उपरांत भी इन दोनों प्रकार की मंडलियों में कृष्ण के मुकुट में अंतर बना रहा। करहला के वल्लभ संप्रदायी रामधारी कृष्ण के मुकुट का झुकाव दायी ओर रखते थे, परन्तु वृंदावन के रसिकसंप्रदायी से प्रभावित रासधारी श्री कृष्ण के मुकुट का झुकाव बायी ओर (श्री राधा के चरणों की ओर) रखने लगे। राधा भावना क्योंकि मूलतः निम्बार्क संप्रदाय की देन है इसलिए यह बायी ओर मुकुट का झुकाव रखने वाली मंडली निम्बार्कीय कहलाने लगी। कालांतर में मुकुट का यह अंतर ही इन दोनों वर्ग के रासधारियों में भारी वितंडावाद का कारण बना और यह झगडा न्यायालय तक जा पहुँचा जो रासमंच के कलाकारों में पारस्परिक वैमनस्य का कारण बन गया।

### दाया और बाया मुकुट

प्रारम्भ में जब करहला में रास का उदय हुआ उस समय कृष्ण को मयूरपखों का मुकुट ही धारण कराया गया था। करहला में परो के उस मुकुट के जो अवशेष सुरक्षित हैं वह स्वयं इसके प्रमाण हैं कि यह मुकुट उस समय सभवतः दायी ओर ही झुका रहा होगा। क्योंकि—

(१) करहला के रासधारी रास में दायी ओर झुका मुकुट ही धारण कराते रहे हैं। उनके अनुसार रास का परंपरागत मुकुट यही है।

(२) वल्लभाचार्य जी का रास में एक अनुश्रुति द्वारा जो संबंध जुड़ा माना जाता है उससे भी रास के मुकुट का दायी ओर ही झुका होना प्रतीत होता है, क्योंकि वल्लभ संप्रदाय के देश-प्रसिद्ध श्रीनाथ जी के मंदिर में तथा अन्य पुष्टि संप्रदायी मंदिरों में भी यही दायी लटक का मुकुट धारण होता है। अष्टछाप के मुकुट के वर्णनों से भी मुकुट का दायी ओर झुका होना ही व्यक्त होता है।

परंतु हित हरिवंश जी के नेतृत्व में वृंदावन में रास का जो विकास हुआ उसमें रसिकों ने रास में जो मुकुट धारण कराने की परंपरा डाली वह मुकुट संभवतः बायीं ओर झुका हुआ था। इन रसिकों ने रासेश्वरी का पद राधा को दिया था अतः उनकी भावना के अनुसार रास में रासेश्वरी राधा के अनुगत उनके रसिक प्रियतम के मुकुट की लटक भी अपनी प्राण प्रियतमा राधा के चरणों की ओर ही झुकी रहे—यही इन अनन्य रसिकों को प्रिय था।

श्री नारायण भट्ट के यत्न से रास मंच का जो समन्वित स्वरूप खड़ा हुआ उसमें दोनों ही मुकुटों को प्राप्त मान्यता थी। मंडली अपनी-अपनी भावना के अनुसार प्रिया-प्रियतम का शृंगार करती रही। उस समय इन मंडलियों में मुकुट के मामले में कोई अंतर्विरोध होने का प्रमाण उपलब्ध नहीं होता। कालांतर में जैसे-जैसे वल्लभ संप्रदाय की ब्रज-यात्राओं का प्रसार-प्रचार बढ़ा रासलीला प्रदर्शन भी इन यात्राओं का एक अनिवार्य अंग बन गया। वल्लभ संप्रदाय के गोस्वामियों के साथ प्रायः करहला के रासधारी ही ब्रजयात्रा करते थे, क्योंकि तब रास का नेतृत्व उन्हीं के पास था और इस यात्रा से उन्हें अच्छी-खासी आय होती थी। करहला के रासधारियों ने यात्रा पर अपना यह अधिकार बनाये रखने के लिए वल्लभ संप्रदाय के गोस्वामियों से और अधिक घनिष्ठता स्थापित कर ली और उनमें से कुछ मंडलियों ने वल्लभ संप्रदाय के मुख्य ठाकुर श्रीनाथ जी का मुकुट भी रास-मंडली के लिए प्राप्त कर लिया। भगवान् श्रीनाथ जी का यह प्रसादी मुकुट विशेष अवसरों पर रास में कृष्ण के स्वरूप को धारण कराया जाता है और जब रास में कृष्ण के स्वरूप श्रीनाथ जी का मुकुट धारण करते हैं तो इस मुकुट के प्रति अपनी श्रद्धा और सम्मान व्यक्त करने के लिए पुष्टि संप्रदाय के गोस्वामी और तिलकायतश्री भी खड़े होकर ही रास देखते हैं।

श्रीनाथ जी का यह मुकुट रास-मंडलियों के लिए सम्मानसूचक समझा गया और इस मुकुट से युक्त रास-मंडली को घनाढ्य वल्लभ संप्रदायी वैष्णवों से लाभ भी अधिक होने लगा। धीरे-धीरे वल्लभ संप्रदाय के गोस्वामियों में यह विचार भी बल पकड़ गया कि वल्लभ संप्रदाय द्वारा आयोजित ब्रजयात्रा में वही मंडली रास करे जिसे श्रीनाथ जी का मुकुट प्राप्त हो। इस प्रकार से बायीं लटक के मुकुट वाली रास-मंडली ब्रजयात्रा के अधिकार से वंचित हो गई। ऐसे रासधारियों में धीरे-धीरे दार्ये मुकुट वालों का विरोध उभरा। परिणाम यह हुआ कि दार्ये मुकुट के पक्षपाती रास-मंडली के स्वामियों ने वरसाने में राधा अष्टमी के अवसर पर होने वाली बूढ़ी लीलाओं को अपनी शक्ति-परीक्षा का केंद्र बनाया। रास का नेतृत्व नारायण भट्ट जी ने स्वयं करहला के रास-

धारियों को ही प्रदान किया था जो उनके सहयोगी थे, अतः वरसाने में बूढ़ी लीलाओं के अवसर पर भी प्रायः करहला की रास-मंडलिया ही रास करती थी, परंतु करहला के रासधारियों के विरोध के लिए निम्बार्कीय राम-मंडलियों ने यह प्रचार किया कि राधा-रानी की नगरी में तो राधा के चरणों की ओर झुकने मुकुट से ही रास हो सकता है, अतः या तो करहला वाले अपना मुकुट बदलें अन्यथा वरसाने का रास निम्बार्कीय मंडलिया ही करेंगी। वरसाना राधा-भक्ति का ब्रज में मुख्य केंद्र है अतः यह माग इस क्षेत्र में लोकप्रियता प्राप्त कर गई।

### मुकुट का मुकदमा

जब यह मामला बढ़ा और समझौते की कोई सभावना न रही तो मामला न्यायालय में पहुंचा। दोनों ही पक्षों ने धर्मशास्त्रियों और साहित्य के प्राचीन उल्लेखों के आधार पर न्यायालय में अपने मुकुटों की प्रामाणिकता सिद्ध करने की चेष्टा की, परंतु अंग्रेजी शासन में न्यायाधीशों को भारतीय धर्म और कला के इन आंतरिक पक्षों के अंतर्गत में पैठकर ऐसे तथ्यों के निरूपण की क्या आवश्यकता थी? अतः न्यायाधीश ने दोनों पक्षों को मुनकर यह निर्णय दिया कि रास का मुकुट न तो दायाँ ओर झुकाया जाय न बायाँ ओर, वह एकदम सीधा कर दिया जाय, परंतु इस निर्णय से कोई भी पक्ष सतुष्ट न हो सका। फल यह हुआ कि ब्रजयात्रा पर दायें मुकुट वालों का एकाधिकार हो गया और वे बल्लभ कुली कहे जाने लगे और वरसाने की बूढ़ी लीलाएँ तब से दायें मुकुट वाली निम्बार्कीय मंडलिया करने लगी। इस झगड़े से राम-मंडलियों को कोई लाभ न होकर व्यर्थ के मतभेद ही उभरे और इससे उस भावना को ठेस लगी जो नारायण भट्ट जी जैसे भक्त आचार्यों ने रास के समन्वय द्वारा निर्मित की थी। साथ ही इस झगड़े ने वरसाने की बूढ़ी लीलाओं में रास के कलात्मक स्तर की भी भारी हानि की।

इस समय की गति का ही प्रभाव कहा जायेगा कि आज वरसाना के उस क्षेत्र में जहाँ नारायण भट्ट जी ने रास-मंडलों की स्थापना करके बूढ़ी लीलाओं का आरंभ किया था और करहला-वासियों को राम के कर्णधार के रूप में आगे बढ़ाया था वहाँ से कालांतर में उनका आधिपत्य उठ गया। इधर धीरे-धीरे करहला और उनकी परंपरा के रासधारी प्रमुख रूप से वृंदावन में आकर बस गये और रस-भक्ति का जनक वृंदावन आज दायें मुकुट वालों का मुख्य केंद्र है। दायें मुकुट का प्रभाव अपनी ही भूमि वृंदावन में आज दायें मुकुट की अपेक्षा गौण है।

## रासमंच पर समाजी की प्रतिष्ठा

हिताचार्य की रास के मंच को तीसरी देन थी, उसमें समाजी की प्रतिष्ठापना जैसा कि व्यास वाणी से प्रकट होता है, प्रारंभ में रास में अपने आपको पूर्णतः लीन करके उससे प्राप्त आनंद की अनुभूति में अपने आपको डुबा देने के अभिप्राय से राधा-कृष्ण के नृत्य के समय रास में उनके समक्ष नृत्य के अनुरूप पद गायन का क्रम स्वामी हरिदास जी और हित हरिवंश जी ने स्वयं प्रारंभ किया। व्यास जी भी इसमें सहयोग देते थे।<sup>६</sup> रास में नृत्यों के अनुरूप पदों का गायन और वह भी हरिदास जी और हरिवंश जी जैसे सिद्ध गायकों के द्वारा होना इससे बड़ा गौरव और आकर्षण रास के लिए क्या हो सकता था ? जिन दर्शकों ने अपने नेत्रों से वह दृश्य देखा होगा उनका सौभाग्य अतुलनीय माना जाना चाहिए। इन भक्तों द्वारा रास में समाज गायन की जो परंपरा चली, उसने इसकी नाटकीयता को बड़ा बल दिया और वह बाद में रास का एक अनिवार्य अंग ही बन गई। समाजी का रासमंच पर जो महत्वपूर्ण योगदान है उसकी चर्चा हम आगे करेंगे।

## रास के विकास का द्वितीय चरण

इस भाति करहला से उदित रास हरिवंश जी के जीवन काल में (संवत् १६०६ वि० तक) अपने विकास का प्रथम चरण पूर्ण करके भक्ति क्षेत्र में अपनी महत्वपूर्ण कलात्मक स्थिति को सुधार और सवार चुका था। ब्रज का यह रास जब अपने विकास का प्रथम चरण पूर्ण कर रहा था तभी संवत् १६०२ वि० में श्री नारायणभट्ट जी ब्रज पधारे थे। जैसा कि व्यास जी के उल्लेखों से स्पष्ट है जब हरिवंश जी के अवसान के बाद वृंदावन के रास में शिथिलता आ गई<sup>७</sup> तब भट्ट जी ने रास को नवीन नेतृत्व प्रदान करके उसे रस-भक्ति के साथ-साथ ब्रज-भक्ति के मंच के रूप में समग्रता प्रदान की। भट्ट जी ने रास के संवर्धन में जो महत्वपूर्ण कार्य किये उनका उल्लेख किया जा चुका है।

६ हरिदासी हरिवंशी गाने व्यास चिराग दिखावै—व्यास वाणी।

७ व्यास जहां प्रभु के भजन, होते रास-विलास।

ते कामिनी बस ह्वै रहे, ऊत पितर के दास ॥ साखी १० ॥

तथा—

व्यास रसिक सब चलि बसे, नीरस रहे कुबस।

बग ठग की सगति भई, परिहरि गये जू हस ॥

अथवा—

रास-विलास जहां होते, तहँ मलयागीरि लगायो।

भट्ट जी ने अपनी दूरदर्शिता से यह जान लिया था कि रास को केवल 'नित्य-रास' (नृत्य और गायन) तक ही सीमित रखना उसे एकांगी बना देगा और कालांतर में विविधता के अभाव में उसका आकर्षण जाता रहेगा। इसीलिए उन्होंने नित्य-रास के क्रम के साथ रास में कृष्ण की ब्रजलीलाओं की अवतारणा करके उसे व्यापक नाटकीय आधार प्रदान किया। भगवान् कृष्ण की द्वापर की लीलाओं का मचीकरण रास के नाटकीय विकास की सर्वप्रमुख उपलब्धि थी। नित्य-रास और अवतरित रास की लीलाओं के इस समन्वित रूप के उदय ने इस मंच को समज्ञ ब्रज-भक्ति के आकर्षण का केंद्र बना दिया।

### भट्ट जी की महत्वपूर्ण देन

रास को सवारने, सजाने, उसे व्यापक बनाने तथा स्थान-स्थान पर रास मंडल स्थापित करा कर रास को ब्रज के जनजीवन में गहरा पैठा देने का स्तुत्य कार्य भट्ट जी के प्रयत्न का ही फल है जिससे रास ब्रज के रोम-रोम में रम गया। वृंदावन और करहला के रास केंद्रों के समन्वय के साथ भट्ट जी ने नित्य-रास तथा अवतरित रास की भावना का भी समन्वय करके रास को संपूर्णता प्रदान की और उसके नृत्य, संगीत और अभिनय तीनों ही रूपों को उभार कर उसे उच्च कलात्मक स्तर प्रदान किया। इस प्रकार ब्रज का रासमंच आज जिस रूप में हमारे सामने है वह भट्ट जी की ही देन है। भट्ट जी के बाद ब्रज में कोई ऐसा समर्थ आचार्य नहीं हुआ जिसने रास पर अपने व्यक्तित्व की ऐसी छाप छोड़ी हो। नारायण भट्ट जी वर्तमान रासमंच के निर्माता व आचार्य थे। उनके द्वारा रास का व्यापक प्रचार हुआ था जिसके फलस्वरूप स्थान-स्थान पर रास मंडलियों का गठन हुआ। इस व्यावसायिक रास परंपरा का उदय हो जाने पर भट्ट जी के बाद रास की वागडोर इस नवोदित रासधारी वर्ग के हाथ में आ गई। वहीं इस परंपरा को तब से आज तक अपनी शक्ति, सामर्थ्य और विवेक के अनुसार उठाते और गिराते हुए चलते चले आ रहे हैं।

### रास के प्रयोजन

इस प्रकार घमडदेव जी से रास के उदय का जो क्रम आरंभ हुआ उसका विकास नारायण भट्ट जी के समय तक निरंतर होता रहा। यह रास कृष्ण-भक्ति के सहज प्रचार और प्रसार का मुख्य साधन बना। रास की स्थापना के राधा-कृष्ण रासधारी ने पांच प्रयोजन बतलाये हैं। उनका कथन है कि घमडदेव जी ने रास का प्रारंभ पांच प्रयोजनों से किया था जो इस प्रकार हैं

(१) विषय विदूषितचित्तानामनेकोद्योगबुद्धनामन्त करणानि भावा द्विपयकानुकरणदर्शनेन शुद्धानि भवन्तीति प्रथम प्रयोजनम् ॥ १ ॥

(२) स्त्रीशूद्राणामप्यनावासेन पुरुषार्थचतुष्टयं भवत्विति द्वितीय प्रयोजनम् ॥ २ ॥

(३) अनेकसा धनैर्योगादिभिवद्दर्शनार्थं पतमानानामपि दुर्लभं सुखं सुलभं भव्यत्विति तृतीय प्रयोजनम् ॥ ३ ॥

(४) युगहेतुकविपरीतिकालेनजातानराजसतामसबुद्धीनासात्त्विकबुद्धिजननं चतुर्थ प्रयोजनम् ॥ ४ ॥

(५) स्वतः शुद्धैरपि ब्रजवासिभिरेव स्वभरणं त्रैलोक्यं पवित्रं चैतद्वारेण सम्मानीयमिति पंचम प्रयोजनम् ॥ ५ ॥

—‘राससर्वस्व’, पृष्ठ ३०

इस प्रकार यह रास चित्त को शुद्ध करने वाला है, स्त्रियो और शूद्रो को अनायास पुरुषार्थ चतुष्टय प्राप्त कराने वाला है, विभिन्न योगादि कठिन साधनो से भी असाध्य भगवत् सान्निध्य को सहज में ही सुलभ कराने वाला है तथा तामसी व राजसी वृत्तियो को सात्त्विक बनाने वाला है। साथ ही साथ यह ब्रजवासियो (रासमंडली के कार्यकर्ताओ) की उदरपूर्ति का साधन है और त्रैलोक्य को पवित्र करने वाला है।



## रास की दार्शनिक पृष्ठभूमि, उसके पात्र और गायक

हम आरम्भ में यह देख चुके हैं कि गोपाल कृष्ण ने अपने जीवन के आरम्भ में आभीर युवतियों के साथ उन्मुक्त क्रीड़ा करने की भावना से रास का आयोजन किया था। आभीर-संस्कृति में इस प्रकार का खेल उनकी संस्कृति के स्वभावानुरूप था, क्योंकि वहाँ का वातावरण मर्यादा के उन कगारों में बँधा नहीं था, जिसमें आर्य जाति का जीवन-क्रम आवद्ध था। अतः वहाँ रास-नृत्य एक लौकिक उत्सव था जिसमें किसी प्रकार की आध्यात्मिकता या दार्शनिकता का अभाव था, परन्तु कालांतर में जब आभीर और आर्य जातियाँ परस्पर एक हो गईं और श्रीकृष्ण संपूर्ण भारतीय समाज के लीला पुरुषोत्तम ही नहीं परब्रह्म परमात्मा के रूप में प्रतिष्ठित हो गए तब भारतीय विचारकों और दार्शनिकों को आभीर-संस्कृति के उस रूप की नवीन व्याख्या की आवश्यकता का अनुभव हुआ जिसका नारी-स्वातन्त्र्य समाज में विशृङ्खलता उत्पन्न करने का माध्यम बन सकता था। ऐसी दशा में रास को मानवैतर अलौकिक पृष्ठभूमि पर प्रतिष्ठित करना उन्हें बहुत आवश्यक प्रतीत हुआ जिससे वह जन-जन की श्रद्धा व आस्था का केंद्र बने। इसलिए देश के भक्त-दार्शनिकों ने रासलीला को परमेश्वर की अलौकिक क्रीड़ा की भावना से संयुक्त करके उसे दर्शन की नवीन भावभूमि पर प्रतिष्ठित किया, जिसमें रास के दर्शक इस रासक्रीड़ा के पूरे आनंद का आस्वादन करके उसके रस से अभिभूत तो हो, परन्तु स्वयं कृष्ण बनकर कभी इस प्रकार की क्रीड़ा में प्रवृत्त होकर समाज के नैतिक स्तर में कोई व्यवधान डालने की भावना भी हृदय में न लावें। वे रास की भावना को पूर्ण लीला पुरुषोत्तम अलौकिक आदि पुरुष की लीला के रूप में श्रद्धा और भक्ति से ही ग्रहण करें इसलिए रास की विगद दार्शनिक व्याख्या हमारे विचारकों ने की है। यह व्याख्या बड़ी प्रभावकारी तो है ही साथ ही इसने रासमंच

को पावनता की एक उच्चस्तरीय पृष्ठभूमि पर भी प्रतिष्ठित किया है। कुछ भक्त आचार्यों ने रास को कामजयी लीला के रूप में अपनी उपासना का अंग ही बना लिया है।

जैसा पहले कहा गया है मंच पर रास का प्रदर्शन दो भागों में होता है - (१) नित्य-रास, (२) लीलानुकरण। इन दोनों के मचीय रूपों की दार्शनिक और आध्यात्मिक व्याख्या हमारे विचारकों और आचार्यों ने की है, जिसके अनुसार रास का उद्देश्य मनोरंजन या इन्द्रियों की तुष्टि नहीं बरन् आत्मानन्द की अनुभूति है। रास के मंच को 'रास' ही क्यों कहा गया इसका भी आचार्यों ने विभिन्न प्रकार से विवेचन किया है, जो हमारी दृष्टि से रास के नाट्य समीक्षकों की ऊहापोह से अधिक सही है। यहाँ हम रास के इसी दार्शनिक रूप की संक्षिप्त चर्चा करना चाहते हैं, क्योंकि रास ही एकमात्र ऐसा मंच है जिसे हमारे दार्शनिकों और विचारकों ने अपने चिंतन में स्थान देकर उसे असाधारण महत्त्व दिया है।

## रास का नामकरण

रास की दार्शनिक व्यवस्थाओं की चर्चा करने से पहले हमें यह जान लेना चाहिए कि इस मंच को रास क्यों कहा जाता है। डा० कंकड के मतानुसार रास का अर्थ है बीच-बीच में जोर-जोर से चिल्ला उठने की ध्वनि। उक्त कंकड महोदय के अनुसार इसी आधार पर इन नृत्यों को रास कहा गया है। उनका कहना है कि चिल्लाने की यह ध्वनि सभी आदिवासियों के नृत्यों में पाई जाती है।

हमारा विचार है कि उक्त डाक्टर महोदय को कदाचित् कभी रास देखने का सुयोग नहीं मिला, इसीलिए वे ऐसी कल्पना कर सके। रास के नृत्य अधिकतर मडलाकार होते हुए भी आदिवासियों के नृत्यों से भिन्न है। रास में बीच में चिल्लाने की भी कोई परंपरा नहीं है। भावातिरेक में दर्शक या सखिया कभी-कभी 'धन्य है' या 'बलिहारी महाराज' अवश्य कह देती है परंतु ऐसा भी चिल्लाकर नहीं, बड़े गद्गद स्वर में भक्तिपूर्ण भाव से कहा जाता है।

इस संवध में एक मत डा० दशरथ ओझा का है। वे अपने हिंदी नाटक 'उद्भव व विकास' में पृष्ठ ७५-७६ पर लिखते हैं—'रास शब्द संस्कृत भाषा का नहीं है, प्रत्युत देशी भाषा का है जो संस्कृत बन गया और देशी नाट्यकलाओं को, जो रास नाम से प्रसिद्ध था, रास के नाम से ही संस्कृत ग्रंथों में उद्धृत कर दिया है। रास के देशीय होने का अनुमान इस बात से भी मिलता है कि 'रासो' और 'रासक' नाम से राजस्थानी में भी इसका प्रयोग मिलता है और यह रास जिसका विशेष संवध गोपियों से है, ग्वालों में प्रचलित कोई

देशीय नाटक हो सकता है जो मस्कृत नाटक से अपहृत नहीं माना जा सकता ।'

कहने की आवश्यकता नहीं कि ओझा जी का यह मत भी नितांत भ्रामक है। रास केवल राजस्थान में ही नहीं, भारत के अनेक जनपदों में अपनी सत्ता और परंपरा बनाए हुए है। फिर राजस्थान में प्रचलित 'रासक' शब्द नाट्यशास्त्र के प्रणेता भरत मुनि ईसा की प्रथम शताब्दी में ही अपने ग्रंथ में रास के लिए प्रयुक्त कर चुके हैं। कदाचित् नाट्यशास्त्र पर ग्रंथ रचना करते समय ओझा जी ने भरत के उपरूपको के भेदों पर दृष्टिपात नहीं किया।

हमारे भक्त आचार्यों ने रास शब्द की व्याख्या में कहा है 'रासाना समूहो रास' ब्रज के रासधारियों को भी रास की यही व्याख्या मान्य है। ऐसी दशा में जिस नाट्य विधा का मूल उद्देश्य रस की परिपूर्ण अवतारणा करना हो वही मंच रास है। रास की यही व्याख्या हमें समीचीन प्रतीत होती है। 'तल्लक्षणम्' में कहा गया है, 'रास क्रीडा रस रूपा क्रीडा'

## रास की आध्यात्मिक व आधिभौतिक स्थिति

इस प्रकार रास का मूल उद्देश्य है रस की परिपूर्णता से रास के दर्शकों को अभिभूत करना, परंतु रास को काव्यशास्त्र के नव रसों के पूर्ण परिपाक का माध्यम मान लेने मात्र से ही हमारे भक्त आचार्यों को सतोष नहीं हुआ। उन्होंने रास के इस रस में भी अलौकिकता के दर्शन किए हैं। उन्होंने रास के इस व्यापार को बड़े व्यापक भावात्मक रूपक के रूप में निरूपित किया है। इस सवध में डा० विजयेंद्र स्नातक का कहना है कि "माधुर्य भक्तिनिष्ठ वैष्णव संप्रदायों में श्रीकृष्ण की अनेक लीलाओं का वर्णन भगवान के सौंदर्य शक्ति और शील को व्यक्त करने के लिए स्वीकार किया गया है। इन लीलाओं का आध्यात्मिक तथा आधिभौतिक दोनों प्रकार से अर्थ करके भक्तजन भगवान के स्वरूप को हृदयगम करते हैं। इनमें रासलीलाओं का स्थान आध्यात्मिक महत्त्व की दृष्टि से पूर्वोक्त समझा जाता है। रासलीला भावना के साथ-साथ लौकिक घरातल पर अनुकरणात्मक होकर दृश्य-लीला का रूप धारण करती है, अतः उसके प्रभाव की परिधि अन्य लीलाओं की अपेक्षा व्यापक हो जाती है।"

## रासलीला क्या है ?

पुराणों और भक्ति-साहित्य में रासलीला की इस व्यापक परिधि की अनेक प्रकार बड़े विस्तार से चर्चा हुई है। यहाँ हम उस प्रसंग का विस्तार नहीं करना चाहते परंतु इस भावभूमि का परिचय प्रत्येक रास-प्रेमी के लिए आवश्यक है, क्योंकि बिना इस भावभूमि को समझे रास के मंच के मूल उद्देश्य

और लीलाओ की भावना को सही रूप में ग्रहण नहीं किया जा सकता ।

साधारण दर्शक शृंगार-रस की किसी लीला या नृत्य को देखकर उसे कामकेलि या प्रेम-लीला समझ सकता है, परन्तु यदि वह इन लीलाओं के आध्यात्मिक धरातल से परिचित है तो वह कभी ऐसी भूल नहीं कर सकेगा । इस संबंध में डा० स्नातक का कथन है कि “रास लीला के मर्म को समझने के लिए उसके तात्त्विक आशय की अवहेलना नहीं की जा सकती । वैष्णव भक्तों ने इस लीला को ज्ञानमार्ग, योगमार्ग, कर्ममार्ग और भक्तिमार्ग की सारणि माना है । शृंगार या कामचेष्टा का आधार उसमें गृहीत ही नहीं हुआ । यहाँ रासलीला में उपास्य काम विजित है । इसलिए इसके द्वारा विजय रूप फल-प्राप्ति मानी जाती है ।” इस संबंध में भागवतकार का कथन है •

विक्रीडित ब्रजवधूमिरिदं च विष्णोः,  
श्रद्धान्वितो नृपुत्यादयः वणयिच्च ।  
भक्तिं परां भगवति प्रतिलभ्य कामं,  
हृद्रोगमाश्च पहिनोत्यचिरेण धीरः ॥

इस श्लोक के अनुसार भगवान् कृष्ण की ब्रजलीलाओं के साथ की गई क्रीडाओं के श्रवण या कीर्तन मात्र से पराभक्ति की प्राप्ति होती है और व्यक्ति मानसिक काम-रोग से मुक्त हो जाता है । राधावल्लभीय संप्रदाय ने इसीलिए रास को ‘कामजयी लीला’ माना है । वल्लभाचार्य जी ने अपनी सुबोधिनी टीका में रास प्रकरण में रासलीला को ‘मुक्त जीवों का ब्रह्मानंद से उद्धार करके, उन्हें भजनानंद देने वाली कहा है । ये लीलाएँ ‘रसो वै स’ हैं । रस की समूह होने के कारण ही यह रास कही जाती है । परन्तु इस रस की विशेषता यह है कि ‘रास क्रीडाया मनसो रमद्गमं नतु देहस्थ’—इन लीलाओं में मन में रसोद्रेक होता है देह से (इंद्रियों में) नहीं ।

डा० दीनदयालु गुप्त के अनुसार वल्लभ संप्रदाय में रास के तीन रूप माने जाते हैं ।

(१) नित्य-रास—यह रास भगवान् कृष्ण के नित्यधाम गोलोक में और निजधाम ब्रज के वृंदावन में प्रतिदिन होता है इसलिए इसे नित्य-रास कहा जाता है । इस रास में भगवान् श्रीकृष्ण अपनी आनंद प्रसारिणी शक्तियों के साथ नित्य रस-मग्न रहते हैं । उनकी यह क्रीडा अनादि और अनंत है ।

(२) अवतरित रास या नैमित्तिक रास—यह रास भगवान् के ब्रज में अवतार लेने पर यहाँ विशेष निमित्त से किया गया । रास के साथ की जाने वाली लीलाओं से इस रास का अधिक संबंध है ।

(३) अनुकरणात्मक रास—इस रास के दो भेद किए गए हैं : (अ) भावनात्मक या मानसिक, (ब) देहात्मक । भावनात्मक रास में भक्त मन में ही राम की कल्पना करता है और राम के वर्णनों के पठन और चिंतन में आत्म-विभोर होकर उसमें सुधि-बुधि भूग जाता है । देहात्मक रास में अभिप्राय राम के मचीय रूप में है जिसमें दर्शक प्रत्यक्ष रास को अपने नेत्रों के समक्ष देखकर उसमें रममग्न हो जाता है । वल्लभ संप्रदाय का अधिक श्रुताव आरम्भ में भावात्मक रास पर रहा जबकि राधावल्लभीय संप्रदाय में अनुकरणात्मक रास का वर्णन और महत्त्व सर्वाधिक है । इस संबंध में श्री किशोरीनरण 'अलि' का कथन है :

“महाप्रभु श्री हित हरिवंश जी श्री राधावल्लभीय संप्रदाय के प्रवर्तक हैं । राधा-कृष्ण की मधुर उपासना के सज्जित क्षेत्र में उन्होंने 'वृंदावन-रस' की स्थापना करके एक अभिनव उपासना को जन्म दिया था ।

श्रीमद् हिताचार्य और उनके अनुयायियों ने इस रास-साहित्य की विपुल मात्रा में मृष्टि की है जिसमें 'नित्य-राम' श्री राधा प्राधान्य, और गहरी भाव के सुंदर चित्र मिलते हैं जिनसे स्पष्ट है कि महाप्रभु गो० हित हरिवंश नित्य-रास की उपासना के उद्भावक थे ।

## राम के प्रतीकार्थ

ब्रजभक्ति के व्याख्याकारों में राम के संबंध में जितना मौलिक चिंतन किया है उतना कृष्णलीला के किसी अन्य अंग पर नहीं हुआ । भक्ति-क्षेत्र के सभी दार्शनिकों और विचारकों ने रास को अलौकिक मानकर उसे प्रकृति और पुरुष अथवा आत्मा और परमात्मा की ग्रीटा माना है । अनेक विद्वानों ने रास के प्रतीकार्थ प्रस्तुत किए हैं । उनमें से कुछ प्रमुख मत इस प्रकार हैं—

(१) कुछ विद्वान 'गो' शब्द का अर्थ इन्द्रिय मानकर गोप या गोपी का अर्थ 'इन्द्रियों की रक्षा करने वाला' कथन करते हैं । वे कृष्ण को प्रतीक मानते हैं जो वंशी द्वारा गोपियों को अपनी ओर आकृष्ट करते हैं । वंशी में कृष्ण की ओर आकृष्ट गोपी फिर नृत्य में मग्न होकर उसकी तरफों से तरंगित कृष्ण का सामीप्य प्राप्त करती हैं । यह राम जैसे-जैसे उत्कृष्ट होता है वैसे-वैसे ही आत्म-ज्योति (कृष्ण) प्रसरती है और इन्द्रिया (गोपिया) अपना अहंकार (आग्रह) छोड़कर आत्मा (कृष्ण) से तादात्म्य स्थापित करके एकरूप हो जाती हैं, यही महाराम है । इस प्रकार रास का चरमोत्कर्ष है आत्मा का पूर्णानंद में लीन हो जाना ।<sup>१</sup>

(२) योगियो ने इसी प्रकार रास की व्याख्या अपने प्रतीको से की है। इस अर्थ में भगवान् कृष्ण की वशी-ध्वनि ही अनाहद नाद है, अनेको नाड़िया ही गोपिका और कुडलिनी श्रीराधा है। मस्तिष्क में स्थित अष्टदल कमल ही इस मान्यता के अनुसार वह वृंदावन घाम है जहाँ आत्मा का परमात्मा से सुखमय सम्मिलन होता है। इस सम्मिलन में जीवात्मा की समस्त शक्तिया ईश्वरीय संपर्क से अभिभूत सुरम्य रास में नृत्य रत है।

(३) इसी प्रकार ज्ञानमार्गियों ने रास में 'तत्त्वमसि' के तत्त्व प्रतीकार्थ से पाये हैं—इस मत से भगवान् कृष्ण 'तत्' पदार्थ है और गोपिया 'त्व' पदार्थ हैं। इन दोनों तत्त्वों का ही मश्लेषण रास है। यह जीव और ब्रह्म का अद्भुत संयोग है।<sup>२</sup>

(४) वेदों में सूर्य को सर्वाधिक महत्त्व प्राप्त हुआ है। वेदांतर पौराणिक युग में सूर्य का प्रतिरूप विष्णु को प्राप्त हुआ और विष्णु के अवतार रूप में भक्ति-साहित्य में विष्णु जैसी ही मान्यता भगवान् कृष्ण को प्राप्त हुई। इसका परिणाम यह हुआ कि वैदिक युग में जो नाम या विशेषण सूर्य के लिए प्रयुक्त हुए वे ही भक्तियुग में कृष्ण के पर्यायवाची हो गए। रास के प्रसंग में इसीलिए एक रूपक में भगवान् कृष्ण को सूर्य और गोपियों को उनकी किरण माना गया है। सूर्य की किरणें सूर्य का ही अंग हैं और वे सूर्य में से ही बाहर निकलती हैं। जिस प्रकार सूर्य किरणों के सहित विश्व के चारों ओर फिरते हैं उसी भाँति चराचर को सुख देने के लिए रास है जिसमें कृष्ण (सूर्य) अपनी किरणों (गोपियों) को अनेक रूपों में बखेर कर प्राणियों का कल्याण करते हैं।<sup>३</sup>

(५) ठीक इसी भाव का एक दूसरा रूपक भी है जिसमें भगवान् कृष्ण को वेदस्वरूप (साक्षात् ब्रह्म) और गोपियों को वेद की ऋचा कहा गया है।<sup>४</sup> यह रास गीता के 'एकोह बहुस्याम' का ही विस्तार है। साथ ही जैसे शब्द का अर्थ से नित्य सवध है वैसे ही ऋचा और वेद (भगवान्) का भी नित्य सवध है। यही नित्य-रास है, जिसमें वेद ब्रह्म स्वयं अपनी ऋचा गोपियों के साथ जगत के कल्याणार्थ रमण करके अपनी लीलाओं से रसिकों को रसानंद प्रदान करता है।

### कामजयी लीला

इस भाँति रास और रासलीलाओं की प्रतीकात्मक ढंग से विद्वानों ने अनेक रूपों में व्याख्या की है। ब्रज में कृष्णभक्ति को लेकर जो संप्रदाय चले वे सभी

२. श्री करपात्री जी श्री भगवत्तत्त्व, पृष्ठ २१८

३. देखिए पोद्दार अभिनदन ग्रंथ में गोवर्धनलाल हरगोविंद भट्ट का लेख, पृष्ठ ३६६-६७

४. गोपी वेद की ऋचा—सूरदास

निम्बार्काचार्य का निम्बार्क संप्रदाय, महाप्रभु चैतन्य का माध्व गौडेश्वर संप्रदाय, वल्लभ का पुष्टि संप्रदाय, स्वामी हरिदास जी का सखी संप्रदाय और हित हरिवंश जी का राधावल्लभीय संप्रदाय, रास के प्रति पूर्णतः आस्थावान हैं, यह दूसरी बात है कि कुछ संप्रदायों में रास के भावनात्मक रूप पर अधिक बल दिया है तो किसी में अनुकरणात्मक पर। सखी संप्रदाय और राधावल्लभीय संप्रदाय रास के मचीय रूप पर आरंभ से ही बड़ी श्रद्धा रखते रहे हैं, वह उनकी उपासना का एक प्रमुख अंग है। उसके प्रचार और प्रसार में इन संप्रदायों का योग भी आरंभ में अन्य संप्रदायों की अपेक्षा अधिक रहा। उसका कारण यही था कि इन दोनों संप्रदायों में राधा की विशेष स्थिति ने उनकी उपासना में रास को प्रमुखता प्रदान कर दी। संभवतः राधावल्लभीय संप्रदाय को राम को कामजयी लीला स्वीकार करने की प्रेरणा भागवत तथा गर्ग-संहिता से प्राप्त हुई है। गर्ग-संहिता में महारास के प्रसंग में रास में भगवान् कृष्ण द्वारा काम की पराजय का रोचक वर्णन हुआ है जिसका माराग निम्न प्रकार है -

कामदेव, ब्रह्मा और शिव में अपना युद्ध समाप्त करके विष्णु से युद्ध करने की इच्छा प्रकट करता है। वह विष्णु से खुले मैदान में युद्ध करने को रणदान मागता है क्योंकि समाधि रूपी दुर्ग में कामदेव पूरी तरह खुलकर अपनी सेना का सदुपयोग नहीं कर पाता। विष्णु भगवान् काम का यह रण-निमंत्रण स्वीकार करके उसे द्वापर में कृष्णावतार के समय युद्ध करने की स्वीकृति दे देते हैं।

कृष्णावतार में कृष्ण के कमनीय कलेवर पर वचन से ही गोपियों को मोहित देखकर काम प्रसन्न हो उठता है और शरदपूर्णिमा की रात को अपने अनुकूल मानकर वह कृष्ण से युद्ध को प्रस्तुत होता है। प्रकृति भी उसके सैन्य दल को पूर्ण सहयोग देती है, यहाँ तक कि काम के आदेश से प्रकृति ने विश्व ब्रह्मांड के सुधाकर का सार लेकर एक दूसरा चंद्रमा ही निर्मित कर डाला और उस चंद्र को स्वयं लक्ष्मी ने अपने मुखमंडल की श्री प्रदान कर दी। इस प्रकार पूरी तैयारी से अपनी सेना के साथ आकर कामदेव ने घेरा डाल दिया और काम के प्रभाव से उद्दीपक उस श्वेत शुभ्र चादनी से ब्रजभूमि के बालुका-प्रदेश में अमृत का सागर लहलहा उठा। मल्लिका की भीनी गंध से ब्रज-प्रदेश का कोना-कोना महक उठा।

ऐसे मादक वातावरण को देखकर योगिराज भगवान् कृष्ण को काम से की हुई अपनी पूर्व प्रतिज्ञा याद आई और उसे पूर्ण करने के लिए उन्होंने अपनी प्यारी मुरलिका को अधरो पर धारण किया। भगवान् के मुरली घोष में आह्वान के विश्वविमोहक मंत्र फूट पड़े जिन्हें सुनकर गोपिया अपने आवेग को नहीं रोक सकी और समस्त परिवार और गुरुजनों की अवज्ञा और अवहेलना करके,

मर्यादा के समस्त कगारो को तोड़कर यमुना पुलिन पर जा पहुँची। इस प्रकार कृष्ण को अपने व्यूह में फंसा देखकर काम कोने में खड़ा मुस्कराने लगा। उसका उल्लास प्रतिक्षण बढ़ रहा था। उसे अपने विश्वजयी होने की साध पूर्ण होती दीखने लगी।

भगवान ने मन्मथ के इस अह को समझा। उन्होंने काम को अपने मनोराज के किसी भी स्थान पर आसीन होने की छूट दे दी और फिर पहले उन गोपियों की ओर दृष्टि फेरी जिनको अपने घर से निकलने का साहस नहीं हुआ था या जो प्रयत्न करने पर भी किसी प्रकार लौकिक बाधाओं से मुक्त होकर यमुना तट पर नहीं पहुँच सकी थी। वे गोपिया नेत्र मूढ़कर कृष्ण के रूपमाधुर्य का ध्यान करने लगी और ध्यान में ही भगवान उनके समक्ष प्रकट हो गये। उन्होंने बड़े आवेग से उनका आलिंगन किया जिससे उन्हें अनुपम सुख और शांति मिली तथा उनके पूर्व सस्कार भस्मसात हो गए। इन गोपियों ने पाप और पुण्य कर्मों से बने शरीरो का परित्याग कर दिया और भगवान की लीला में अप्राकृत देह से भाग लेने की सामर्थ्य प्राप्त कर ली।

इधर वन में आई हुई गोपियों के प्रेम को भगवान ने परखा और रीझकर कृष्ण ने शृंगार-सूचक भाव-भंगिमाओं से उन्हें रमण करने का संकेत दिया। यह देखकर काम अपनी विजय-आशा से पुलकित हो उठा और गोपिकाओं पर कामोद्दीपक शस्त्रों का खुलकर प्रयोग करने लगा जिससे वे पूर्णतः विमोहित हो उठी। उधर भगवान ने यह देखकर काम के शस्त्रों से ही काम को पराजित करने का निश्चय किया। वे अपनी भाव-भंगिमाओं और चेष्टाओं द्वारा गोपियों के अनुकूल आचरण करने लगे। काम का उत्साह यह देखकर और भी बढ़ गया। उसने पवन से सहायता लेकर समस्त वातावरण को दिव्य गंध और बालुका को भी मनोरम बना डाला और फिर काम अपनी संपूर्ण शक्ति के साथ मन का मंथन करने के उद्देश्य से भगवान के हृदय का कोना-कोना झांकने लगा परन्तु भगवान के समस्त मन-प्रदेश में काम को अपने टिकने के लिए कहीं अणु भर भी रिक्त स्थान नहीं मिल सका। यह प्रदेश योगमाया से पूर्णतः आप्त था। यह देखकर निराश काम ने गोपियों के हृदय-प्रदेश को मथने का विचार किया, परन्तु वहाँ उसकी और भी बुरी दशा हुई। गोपियों के हृदय-प्रदेश में उज्ज्वल रास की निर्मल धारा के वेग भरे प्रवाह में तो उसे अपने सभी सेनापति बहते दिखलाई देने लगे। वे सब स्वतः त्राहि-त्राहि कर रहे थे, मन्मथ की सहायता करने की सामर्थ्य उनमें नहीं थी। मनसिज ने बड़ी निराशा से देखा कि उसकी राजधानी मन-प्रदेश पर कृष्ण का ही पूर्णाधिकार था।

तभी योगिराज कृष्ण ने अनेक रूप धारण करके प्रत्येक गोपी के साथ क्रीड़ा आरंभ की और काम यह देखकर विस्मित रह गया कि उस क्रीड़ा में



काम कलाएं परिचारक के रूप में विपक्ष की ही सेवा करने लगी। तब काम को अपनी अमहाय स्थिति का मान हुआ और अंत में वह उभयपक्षी अपने अर्द्ध-मित्र विरह की शरण में गया। तब विरह ने काम की सहायता करने की चेष्टा भी की परन्तु रास से भगवान के अनर्घान हो जाने के उपरांत गोपियों ने जो तन्मयता की स्थिति प्राप्त की उसमें वे स्वयं ही कृष्ण रूप हो गईं और काम की यह चाल यहाँ भी सफल नहीं हो सकी। रास में वह गमैर्न्य बुरी तरह कृष्ण में पराजित हुआ। तभी तो श्रीमद्भागवत की टीका करते हुए श्रीधर स्वामी ने कहा है

ब्रह्मादिजयसरूढदर्पकन्दर्पतपेहा ।

जयाति श्रीपतिर्गोपी रासमण्डल मण्डन ।

इस प्रकार रासलीला को हमारे दार्शनिकों ने कामजयी लीला के रूप में बड़ी तर्कपूर्ण विवेचना के साथ प्रतिष्ठित कर दिया है। इसीलिए हरिदास जी के रमिक संप्रदाय में तो भक्त अपना पुरुषत्व भूलकर स्वयं सखी ही हो जाता है। इन भक्तों की प्रेमलक्षणा भक्ति की पुष्टि का रास सबसे सबल माध्यम है क्योंकि रास का प्रयोजन ही इन भक्तों के अनुसार कृष्ण द्वारा राधा को प्रसन्न करने के लिए प्रयत्नशील रहना है।

जैसे-जैसे ब्रज में रास का प्रचार बढ़ा ब्रज के सभी भक्ति-संप्रदाय रास के रस से अभिभूत हो गए। आज ब्रज के सभी कृष्णभक्त संप्रदाय रास के मचीय रूप में पूरी तरह आस्थावान हैं। संभवतः इसका कारण यही है कि बिना रास के भौतिक स्वरूप से नैकट्य स्थापित किए भावनात्मक रास का केवल कल्पना के आधार पर ही पूर्ण आस्वादन नहीं किया जा सकता, यह मर्म यहाँ बहुत पहले समझ लिया गया था। इस संबंध में स्कंदपुराण में शांडिल्य ऋषि का राजा परीक्षित और राजा ब्रजनाभ से हुआ संवाद उल्लेखनीय है।

इस संवाद में शांडिल्य ऋषि ने उक्त नरेशों को ब्रज की व्यापकता समझाते हुए उसे ब्रह्मरूप बतलाया है। इस ब्रज में भगवान कृष्ण देहधारी आत्माराम कहे गये हैं। इन श्रीकृष्ण परमात्मा की आत्मा है श्रीराधा। श्रीराधा को प्रसन्न करने के लिए रस और तम गुणों की सृष्टि करके कृष्ण रास-लीला रचाते हैं। यह लीला दो प्रकार की बतलाई गई है - (१) वास्तवी, (२) व्यावहारिकी।

वास्तवी लीला सब जीवों के हृदय में होती है, परन्तु व्यावहारिकी लीला देखे बिना वास्तवी लीला को भी समझा नहीं जा सकता। साथ ही वास्तवी लीला को समझे बिना व्यावहारिकी लीला के रस का भी पवित्र भाव से आस्वादन

नहीं किया जा सकता। इन दोनों लीलाओं का पारस्परिक गहरा सन्ध है।<sup>५</sup>

### ब्रज के वैष्णव संप्रदायों का दृष्टिकोण

ब्रज के वैष्णव आचार्यों ने अपने रास संबंधी चिंतन में इसीलिए उक्त वास्तवी और व्यावहारिकी दोनों ही लीलाओं को मान्यता दी है। जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है वास्तवी व व्यावहारिकी दोनों ही लीलाओं की भावना एक दूसरे की पूरक है। अतः ब्रजभाषा काव्य के सभी भक्त कवियों की वाणी में रास के उक्त दोनों ही रूप किसी न किसी रूप में उपलब्ध हैं, परंतु अपने संप्रदाय के दृष्टिकोण के अनुसार कुछ कवियों ने वास्तवी रास को प्रमुखता दी है तथा कुछ कवियों ने मुख्य रूप से व्यावहारिकी रास का ही वर्णन किया है, परंतु ब्रज के किसी भी भक्त कवि ने रास को प्राकृत लीला नहीं माना है। जैसा भगवत् रसिक जी ने कहा है—रास की भावना प्राप्त करने के लिए किसी भी रसिक को पहले भावना की पाच सीढ़ियां पार करनी होती हैं तब कही जाकर वह रास की छठी सीढ़ी पर चढ़ने का अधिकारी होता है। जब भक्त पाचवीं सीढ़ी पर जाता है तो उसे अपने देह की सुधि भूल जाती है और तभी वह रास की छठी सीढ़ी (अवस्था) तक पहुँच पाता है।

भक्तों की इस भावना को प्राप्त करके रास-दर्शन करने वाले के लिए (जिसे देह की सुधि ही न हो) रासलीला में कामवासना रह नहीं सकती। रास में उन्मुक्त शृंगार विहार की लौकिकता का कोई महत्त्व नहीं है। वह आदि से अंत तक आध्यात्मिकता की पावनता के वातावरण से ओतप्रोत है, ब्रज के भक्ति-संप्रदायों की यह मान्यता है कि 'ब्रज के गोप समाज को अपने स्वरूप का साक्षात्कार कराने के उद्देश्य से कृष्ण ने यह रास रचा था।'<sup>६</sup>

ब्रज के राधावल्लभीय संप्रदाय के अनुसार भगवान् कृष्ण ने प्रेमतत्त्व (हित) के विकास के लिए रासलीला की थी। डा० विजयेन्द्र स्नातक लिखते हैं

“इस लीला में एक ही ‘श्रीतत्त्व’ श्रीकृष्ण और गोपी रूप में आविर्भूत हुआ है। यह शुद्ध, अनवरत, निरतिशय आनंदपूर्ण प्रेमलीला थी इसीलिए प्रेम के लौकिक रूप को सम्मुख रखकर शृंगारमयी लीला भावनाओं का प्रस्फुटन इस लीला (रासलीला) का आवश्यक तत्त्व बना। केवल यही ध्यान रखना चाहिए कि निर्विशेष प्रेम-रस का आलंबन जब लौकिक नायक-नायिका न होकर

५ कल्याण रासलीला, वर्ष ६, अगस्त १९३१, पृष्ठ १७७

६ ‘रासलीला एक परिचय’, पृष्ठ ६१ पर डा० विजयेन्द्र स्नातक का लेख “रास का स्वरूप और महत्त्व”।

स्वयं भगवान् होते हैं तब वह परम पवित्र माना जाता है। लौकिक दृष्टि में वर्णित होने के कारण उसमें नायक-नायिका का आरोप कर लिया जाता है और उसके बाद वह स्वकीया-परकीयात्व का भी आधार स्वयं हो जाता है। वस्तुतः ये गोपिया जिनका रासलीला में वर्णन है, स्वकीया-परकीया भाव निर्विशेष ही थी, किंतु मासारिक दृष्टि में उन्हें स्वकीया-परकीया भेद द्वारा वर्णित किया जाता है। भगवान् श्रीकृष्ण को ही परमाराध्य एवं पति मानने के कारण यथार्थ में सभी नायिकाएँ (गोपिया) स्वकीया ही थी, किंतु यदि उनमें से कुछ को अन्य पुरुषों के साथ विवाहिता माना जाय तो परकीयात्व भी माना जा सकता है।<sup>१७</sup>

परंतु ये गोपिया चाहे स्वकीया रही हो या परकीया, वे सभी काम वासना से विमुक्त थीं। जैसा कि गोस्वामी तुलसीदास जी ने कहा है 'जहा काम तह राम नहि, जहा राम नहि काम' के अनुसार बिना काम भावना के विगलित हुए यह मभव न था कि ये गोपिया कृष्ण जैसे अलौकिक नायक का सान्निध्य प्राप्त कर पातीं। वैष्णव भक्तों ने इसीलिए काम और प्रेम को एक-दूसरे में स्पष्ट रूप में पृथक् करके देखा है।

### प्रेम और काम

हमारे यहाँ भगवान् को 'सच्चिदानन्द' कहा गया है। वास्तव में मत् और चित् में कोई अंतर नहीं, क्योंकि बिना सत्ता के उसका भान नहीं हो सकता और जिसका भान होता है उसकी सत्ता होना अवश्यंभावी है। सच्चिद के समान आनन्द भी प्रपञ्च का कारण है। आनन्द दो प्रकार का माना जा सकता है। जिस आनन्द की मृष्टि किसी उत्तम आलंबन के द्वारा उद्भूत हो वह प्रेम है और जो निकृष्ट पदार्थों के आलंबन से होता है वह काम या मोह कहा जाता है। मधुसूदन स्वामी का कथन है :

भगवान् परमानन्द स्वरूपः स्वयमेव हि ।

मनोगतस्तदाकारो रसतामति पुष्कलाम् ॥

इस प्रकार भगवान् स्वयं रस स्वरूप है। जिसका चित्त उस रसरूप में तन्मय हो जाता है वह स्वयं रसमय बन जाता है। 'रासलीला रहस्य' में करपात्री जी ने प्रेम और काम का शास्त्रीय विवेचन करते हुए कहा है।

“प्रेमी के द्रुतचित्त पर अभिव्यक्त जो प्रेमास्पदाविच्छिन्न चैतन्य है वही

प्रेम कहलाता है। स्नेहादि एक अग्नि है। जिस प्रकार अग्नि का ताप पहुँचने पर लावा पिघल जाता है उसी प्रकार स्नेहादि रूप अग्नि से भी प्रेमी का अत-करण द्रवीभूत हो जाता है। विष्णु आदि आलवन सात्त्विक हैं, इसलिए जिस समय तदविच्छिन्न चैतन्य की द्रुतचित्त पर अभिव्यक्ति होती है तब उसे प्रेम कहा जाता है और जब नायिकाविच्छिन्न चैतन्य की अभिव्यक्ति होती है तो उसे 'काम' कहते हैं। प्रेम सुख और पुण्य स्वरूप है तथा काम दुःख और अपुण्य स्वरूप है।"

## गोपियों का प्रेम

ब्रज के भक्ति-साहित्य में ब्रज-गोपियों को भगवान् कृष्ण की अनन्य प्रेमिका माना गया है। सूरदास जी का कथन है कि 'गोपी प्रेम की ध्वजा' है। अतः प्रेम की ध्वजा गोपिया काम-वासना से विमुक्त है। यह ठीक है कि आरम्भ में गोपिया कृष्ण के रूप लावण्य पर मुग्ध होकर काम के वशवर्ती होकर कृष्ण के निकट आई थी, परन्तु भगवान् कृष्ण के सान्निध्य की महिमा ने उनके काम को शुद्ध प्रेम में परिवर्तित कर दिया। नन्ददास ने इस तथ्य को इस प्रकार कहा है

गरवादिक जे रहे, काम के अग आहि वे ।

सुद्ध प्रेम के अग नाहि, जानहि प्राकृत जे ॥

गोपियों के प्रेम को ब्रज के भक्त-कवियों ने स्वकीया प्रेम माना है परन्तु जयदेव से प्रभावित चैतन्य संप्रदाय में उनको परकीया प्रेम की आदर्श के रूप में ग्रहण किया गया है। स्वकीया और परकीया भावों का गोपियों के प्रेम में समन्वय करते हुए करपात्री जी का कहना है - "स्वकीया नायिका को नायक का सहवास सुलभ होता है, किन्तु परकीया में स्नेह की अधिकता रहती है। कई प्रकार की लौकिक वैदिक अडचनों के कारण वह स्वतंत्रतापूर्वक अपने प्रियतम से नहीं मिल सकती, इसलिए उस व्यवधान के समय उसके हृदय में जो विरहाग्नि सुलगती रहती है उससे उसके प्रेम की निरंतर अभिवृद्धि होती रहती है। इसीलिए कुछ महानुभावों ने स्वकीया नायिकाओं में भी परकीया भाव माना है, अर्थात् स्वकीया होने पर भी उसका प्रेम परकीयाओं का-सा था। वस्तुतः तो सभी ब्रजांगनाएँ स्वकीया ही थीं, क्योंकि उनके परम पति भगवान् श्रीकृष्ण ही थे, परन्तु उनमें से कई अन्य पुरुषों के साथ विवाहिता थीं और कई अविवाहिता।"

श्रीमद्भागवत में गोपियों के प्रेम को 'जार' प्रेम कहा गया है और उसे उचित माना गया है। इस 'जार बुद्ध्यापि संहिता' का विश्लेषण करने हुए करपात्री जी का कथन है कि "उस जार बुद्धि ने यह (प्रेम) गुण हो गया है कि जिस प्रकार जार के प्रति परकीया नायिका का स्वकीया की अपेक्षा अधिक प्रेम होता है वैसे ही इन्हें भी भगवान के प्रति अनिश्चय प्रेम हुआ। अतः इसमें उपासको को बड़ा आश्वासन मिलता है। इससे बहुत त्रुटिपूर्ण होने पर भी उन्हें भगवत्कृपा की आशा बनी रहती है और प्रेम के मार्ग में आशा बहुत बड़ा अवलंबन है, क्योंकि जीव आशा होने पर ही प्रयत्नशील हो सकता है। इस प्रकार भगवान ने अन्यपूर्विका और अनन्यपूर्विका दोनों की प्रवृत्ति अपनी ओर ही दिखला कर प्रेम-मार्ग को सबके लिए सुलभ कर दिया है।"

इस प्रकार गोपियों के भगवान कृष्ण से रावध की अनेक विचारों ने अनेक रूपों में व्याख्या की है। एक मत के अनुसार गोपिया परकीया नहीं स्वकीया ही थी, परन्तु उन्होंने परकीया भाव में कृष्ण को ग्रहण किया। इस दृष्टिकोण के अनुसार परकीया होना अलग बात है और परकीया भाव रखना एकदम अलग बात। इस परकीया भाव की विशेषता यह है कि इस परकीया भाव में प्रियतम के निरंतर चिंतन के साथ उससे किसी भी प्रकार मिलने की उत्कट अभिलाषा बनी रहती है और उसके दोषों की ओर प्रेमिका की दृष्टि नहीं जाती। साथ ही स्वकीया अपने पति से सकाम प्रेम करती है, वह उससे मतान, सुख और अपने जीवन को सुखी और सपन्न बनाने की आशा रखती है, परन्तु परकीया इन सबसे ऊपर उठकर केवल प्रेमावेग में डूबी हुई ऐसी प्रियतम से केवल निस्वार्थ प्रेम करती है। वह उसे आत्मसमर्पण करके सन्तुष्ट हो जाती है। गोपियों के कृष्ण-प्रेम में यह सभी तत्त्व विद्यमान हैं इसीलिए वे सर्वोत्तम भक्त मानी गई हैं।

## रास का जीवन-दर्शन

प्रेम लक्षणा भक्ति मत के अनुसार भगवान कृष्ण सदा राधिका को प्रसन्न रखने के लिए प्रयत्नशील रहते हैं। अतः रासलीला का इस मत के अनुसार एकमात्र उद्देश्य राधा को प्रसन्न करना है और उन्हीं प्रयत्न में भगवान गोपियों के सहयोग से आमोद का विस्तार करते हैं जो लोक-कल्याण की भावना से परिपूर्ण है।

इस भाँति ब्रज के भक्ति-साहित्य में रास का महत्त्व अक्षुण्ण है। पुराणों

मे रास का जो रूप व्याप्त है उससे प्रेरणा पाकर रास का एक अलग ही जीवन-दर्शन (विद्वानों के इस संबंध में निरंतर चिंतन से) स्थापित हो गया है। विद्वानों का यह चिंतन रास की आध्यात्मिक व्याख्या, उसके स्वरूप, उसके अंग, उपाग आदि सभी स्तरों को छूता है। इस दर्शन के प्रकाश में ही ब्रज के भक्त-कवियों ने रास-साहित्य का सृजन किया है। जिस कवि का रास के जिस रूप से अधिष्ठान लगाव हुआ है उसी के वर्णन में उसकी वृत्तियाँ अधिक रमी हैं। यदि कुछ भक्तों ने नित्य-रास का वर्णन किया है तो कुछ का अवतरित रास पर अधिक अनुराग है जो भगवान् कृष्ण के गोलोक से भूलोक पर अवतरित होने के फलस्वरूप ब्रज के वृंदावन में हुआ। भक्तों ने इस अवतरित रास की अलग सत्ता न मानकर उसे गोलोक के नित्य-रास का ही भूलोक पर प्रकट रूपांतर माना है। जब भगवान् ब्रज में प्रकट हुए उससे पूर्व ही गोलोक उनके अवतार की भूमिका संपादन करने के लिए स्वयं भूलोक में ब्रज के रूप में अवतरित हुआ और गोलोक का वृंदावन भी उसी के साथ ब्रज का वृंदावन बनकर वहाँ गोवर्धन व यमुना सहित अवतरित होकर गोलोकाधिपति कृष्ण के ब्रज में रचाये जाने वाले इस अवतरित रास का क्षेत्र बना। इस संबंध में महामहोपाध्याय पंडित गिरधर शर्मा चतुर्वेदी का कथन है कि “गोलोक में राधा रूपाह्लादिनी शक्ति से युक्त आनंदमय भगवान् कृष्ण का द्विगुण रूप सदा विराजमान रहता है। वे जब भक्तों पर अनुग्रह करके भूलोक में अवतीर्ण हुए और ‘सोमतत्त्व’ से अपना संबंध प्रदर्शित करने के लिए सोमवश में ही जब आपने अवतार धारण किया तो उनका प्रिय धाम ‘गोलोक’ भी भूमंडल में अवतीर्ण हुआ और वहाँ की वे सर्वोत्पादक गौ भी मूर्ति धारण कर गौ रूप में यहाँ आई। यही ब्रज-धाम है।”

परन्तु भगवान् कृष्ण के साथ गोलोक और गौ ही भूलोक पर नहीं आई उनकी आह्लादिनी शक्ति राधा भी अपने समस्त सखी परिकर के साथ यहाँ अवतरित हुई।

### अवतरित रास के पात्र

भगवान् कृष्ण के साथ अवतरित रास के इन पात्रों की हमारे पुराणों और भक्ति-साहित्य में विस्तृत चर्चा है। चैतन्य-संप्रदाय के भक्त-कवियों ने विशेष रूप से ब्रजलीला के पात्रों पर प्रकाश डाला है। राधिका और उनके सखी परिकर का ‘विदग्धभाष्य’ आदि ग्रंथों में बड़ा रोचक वर्णन उपलब्ध है।

रास की भावना और उसकी कल्पना की भव्यता को समझने के लिए भक्तों की राधा और गोपिकाओं सवधी भावना से परिचित होना बड़ा आवश्यक है, अतः संक्षेप में हम राम के कुछ प्रमुख पात्रों का परिचय उपस्थित करते हैं।

## श्रीराधा

श्रीराधा ही राम की अधिष्ठात्री और रामेश्वरी हैं। राधा का सर्वप्रथम स्पष्ट उल्लेख ब्रह्मवैवर्त पुराण में मिलता है यह हम यथास्थान कह चुके हैं। ब्रह्मवैवर्त पुराण में कृष्ण के साथ उनके अवतरण व उनकी विस्तृत लीलाओं का सागोपाग वर्णन हुआ है। इस पुराण में राधा का आदि से अंत तक पूरा चरित्र उपलब्ध है। इस पुराण का कथन है कि एक बार भगवान् कृष्ण के द्वारका में ब्रज आने पर उनके समक्ष श्रीराधा उनके रथ पर आरुढ़ होकर सदेह ही अन्य ब्रजवासियों के साथ गोलोक गमन कर गईं। हम यहां उनके पूरे चरित्र को नहीं दोहरा सकते, परंतु राधा के नामकरण की जो व्याख्या विभिन्न स्थलों पर हुई है उसकी जानकारी यहां देना आवश्यक है, क्योंकि राधा-कृष्ण के दोनों स्वरूपों की एकरूपता तथा राधा की महत्ता उनके नाम की व्याख्या में ही प्रतिपादित हो जाती है। इस महिमा को समझने बिना राम के स्वरूप की अलौकिकता को समझना संभव नहीं है। प्रिया-प्रियतम की अनन्यता के संबंध में 'राधिकोपनिषद्' में कहा गया है।

कृष्ण आराध्यत इति राधा ।

कृष्ण समाधावति सदति राधिका ।<sup>११</sup>

'सामरहस्योपनिषद्' में इसी बात को और स्पष्ट किया गया है। यहां कहा गया है

म एवाय पुरुष एवमेव समाराधनातत्परोऽभूत् । तस्मात् एवमेव समाराधनमकरोत् । अतो लोके वेद श्रीराधा गीयते । अनादिरय पुरुष एक स्वास्ति । तदैव रूपं द्विधा समाराधनातत्परोऽभूत् । तस्मात् ता राधा रसिकानदा वेदविदो वदन्ति ।

इस प्रकार वही पुरुष स्वयं अपनी आराधना को तत्पर हुआ और आराधना की इच्छा होने के कारण उस पुरुष ने स्वयं ही अपनी आराधना की इसीलिए वे राधा नाम से लोक और वेद में प्रसिद्ध हुईं। यह अनादि पुरुष एक होकर भी अपनी आराधना के लिए ही अपने दो रूप बनाकर तत्पर हुआ। इसीलिए वेदज्ञ श्रीराधा को रसिकानदरूपा कहते हैं।

११ श्रीकृष्ण इनकी नित्य आराधना करते हैं इसलिए इनका नाम राधा है और श्रीकृष्ण की ये सदा सम्यक् रूप से आराधना करती हैं, इसलिए राधिका नाम से प्रसिद्ध हुई हैं।

ब्रह्मवैवर्त पुराण के श्रीकृष्ण खंड में मोक्षदायिनी होने के कारण भी उन्हें राधा कहा गया है।<sup>१२</sup> राधा भगवान् कृष्ण को प्राणो से भी अधिक प्रिय हैं।

प्राणाधिष्ठातृदेवी सा कृष्णस्य परमात्मनः ।

आविर्भव प्राणेभ्य प्राणेभ्योऽपि गरीयसी ॥

इसी पुराण में एक स्थल पर उन्हें 'ममादुर्ध्वस्वरूपात्वं मूल प्रकृतीश्वरी' कहलाया गया है। इस प्रकार राधा और कृष्ण प्रकट में दो-देही होते हुए भी दो नहीं एक ही हैं और सभी ब्रज गोपिया राधिका से उदित उन्हीं की अश हैं। राधा को इस प्रकार जान लेने के बाद रासलीला के प्रसंगों में लौकिकता या कामुकता का कहीं कोई स्थान नहीं रह जाता।

## गोपिया

रासलीला में सम्मिलित होने वाली गोपियों को भी विचारकों ने श्रेणीबद्ध किया है। भगवान् कृष्ण के साथ गोलोक से अवतरित होकर जो गोपी ब्रज में जन्मी थी, भक्ति-साहित्य में उन्हें 'नित्यसिद्धा' कहा गया है। ये सब नित्यसिद्धा गोपी गोलोक में श्रीराधा के रोमकूपो से उत्पन्न हैं, अतः उन्हीं का रूप हैं। परंतु इन नित्यसिद्धा गोपियों के अतिरिक्त भी द्वापर युग के अवतरित रास में अनेक प्रकार की अन्य गोपिकाओं ने भी भाग लिया था। इन गोपियों के नौ वर्ग हैं : (१) श्रुतिरूपा, (वेद की ऋचाएँ जो वेदरूपा कृष्ण के सगुण होने पर उनके साथ प्रत्यक्ष आनंद प्राप्त करने के लिए गोपिया बनी थी), (२) ऋषिरूपा (वे ऋषि जो तप करके भगवान् का गोपी रूप में सान्निध्य पाने के अधिकारी हुए थे), (३) मैथिली (मिथिला की वे नारियाँ जो रामावतार में इच्छा करके भी भगवान् को पति रूप में नहीं पा सकी थी), (४) कौशली, (५) अयोध्यापुरवासिनी, (६) पौलिनदी, (७) देवनारी, (८) जालन्धरी और (९) नागेन्द्र-कन्या। 'गर्गसंहिता' के माधुर्य खंड में इन गोपियों के धर्मों तथा उनके साथ भगवान् के इस अवतरित रास-विहार का वर्णन विस्तार से हुआ है।

इन ब्रजलीलाओं में श्रीराधा की सखियों के उनकी महत्ता के अनुसार पाँच वर्ग किए गए हैं - (१) सखी, (२) नित्य सखी, (३) प्राण सखी, (४) प्रिय सखी, (५) परम श्रेष्ठ सखी। इन सभी सखियों की नामावली व कार्यकलापों की चर्चा संस्कृत के अनेक ग्रंथों में है, परंतु रास में विशेष रूप से श्रीराधा की अष्टसखियों की ही मान्यता है जो श्रीराधा के सखी-यूथों की सचालिका हैं।



यह अष्टमखी ही उक्त ग्रंथों में वर्णित परमश्रेष्ठ मखी हैं। इन सखियों के नामों में पृथक्-पृथक् ग्रंथों में कुछ पृथक्ता भी मिलती है परन्तु इनके निम्नलिखित नाम ही अविकारा ग्रंथों में स्वीकृत हैं। इन सखियों में भी ललिता सर्वप्रमुख हैं। यहाँ इन अष्टमखियों का संक्षिप्त परिचय दिया जाता है।

## ललिता

इनकी माता का नाम कही गारदा, कही सत्यकन्धा तथा पिता का नाम कही विष्णोक और कही मत्यभानु मिलता है। इनकी अंग-काति गोरोचन जैसी, परिधान वस्त्र मयूर पुच्छान तथा इनकी कुंज का रंग विद्युद्वर्ण कहा गया है। ये विद्युद्ध खडिता भाव की मूल स्रोत हैं जो प्रिया-प्रियतमा की ताम्रमूल-अपेण की सेवा करती हैं। ललिता जी अद्वितीय वीणा-वादिनी हैं और भैरव तथा कलिंगडा गग इन्हे बहुत प्यारे हैं। रासलीला में इनकी आयु सदैव १४ वर्ष ३ मास १२ दिन की किशोरी जैसी रहती हैं। इनमें सौंदर्य गुण अत्यधिक है, अनंगमंजरी, लवंगमंजरी और रूपमंजरी, प्रिया-प्रियतम की नित्य सेवा में इनकी सहायिका हैं तथा रत्नप्रभा, रतिकला, सुभद्रा, मदरेखिका, मुमुखि, घनिष्ठा, कलहम्भी और कलापिनी इनकी सहयोगिनी मखियां हैं। प्रिया-प्रियतम को हर प्रकार से मुख पहुंचाना ही इनका एकमात्र अभीष्ट है। पुष्पवितान, पुष्पमंडल, पुष्पजैया तथा पुष्पो की किमी भी प्रकार की मज्जा में यह अमाधारण योग्यता रखती हैं। साथ ही यह इद्रजाल की भी पडिता हैं। ब्रज के रासमंच पर यह दूती कर्म में अग्रगण्य भूमिका मपादन करती हैं। प्रिया-प्रियतम में मान हो जाने पर उसे दूर कराना तथा दोनों को युक्तिपूर्वक मिलाना इनका मुख्य कार्य रहता है।

## विजाखा

इनकी माता का नाम सुदक्षिणा है। पिता का नाम कही पावन और कही गुणकला या गुणभानु कहा गया है। इनकी अंग-काति विद्युत जैसी, परिधान वस्त्र तागावलीप्रभ व कुंज का मेघ वर्ण है। यह प्रिया-प्रियतम के श्रीअंगों में अंगरंग-लेपन की सेवा करती हैं। इनका भाव स्वाधीन भर्तृका का है। मृदग-वादन में यह परम पटु हैं और मारग राग इन्हे बहुत प्रिय है। नित्य-राम में इनकी आयु सदैव १४ वर्ष २ मास १५ दिन की रहती है। मधुमजरी, गुणमजरी और रममजरी उनकी सहायिका हैं और इनके परिकर में माधवी, मालती, चन्द्ररेखिका, कजरी, हिंग्गी, चपला, मुग्धि, शुभानाना मखिया सम्मिलित हैं।

उनका जन्म उभी क्षण में माना जाता है जब भूलोक में श्रीराधा का जन्म हुआ, यह परम विदुषी तथा हाम-परिहास में बड़ी कुशल है। प्रिया-प्रियतम

के अगो पर पत्रावली रचना, पुष्पालकरण करना आदि इनकी प्रमुख सेवा है। रासमंच पर यह प्रत्येक कार्य में ललिता सखी की अनन्य सहयोगिनी रहती हैं।

## चित्रा

इनकी माता का नाम चर्चिका तथा पिता के नाम चतुर, रुचिकला या रुचिभानु मिलते हैं। इनकी अगकाति केसर जैसी, परिधान वस्त्र काचप्रभ व कुज का जल्क वर्ण है। इनकी मुख्य सेवा प्रिया-प्रियतम की रूपसज्जा करना है। इनका भाव दिवाभिसारिका का है। सितार इनका प्रिय वाद्य है और सकटा राग इन्हे बहुत प्रिय है। रासलीला में इनकी आयु सदा १५ वर्ष १ मास २६ दिन की रहती है। विमलामजरी, रतिमजरी व भद्रमंजरी इनकी सहायिकाएँ हैं और इनके परिकर में रमालिका, तिलकिनी, शौरसेनी, सुगधिका, रमिला, कामनागरी, नागरी और नागवेलिका सखी सम्मिलित हैं।

यह ज्योतिष तथा साकेतिक भाषा की पंडिता हैं। किसी भी वस्तु को ऊपर से ही देखकर उसका भेद जान लेने में यह सिद्ध है। वृक्षोपचार, पशुशास्त्र व सर्पमंत्रों की जानकारी होने के साथ यह दूसरे लोको की भाषाएँ भी जानती हैं। पाकशास्त्र की पारंगता होने के साथ-साथ यह अपने परिकर का वृंदावन की कुसुमविहीन औषधियों के पहचानने व खोजने में भी मार्ग-दर्शन करती हैं।

## इंदुलेखा

इनकी माता का नाम वेला तथा पिता के नाम सागर, वरकला और वरभानु मिलते हैं। इनकी अगकाति हरतातिका जैसी, परिधान वस्त्र दाडिम कुसुम वर्ण और कुज का रंग शुभ्र कहा गया है। नृत्यकला में यह पारंगत है, अतः इनकी मुख्य सेवा नृत्य द्वारा प्रिया-प्रियतम को प्रसन्न रखना है। इनका भाव प्रोपितभर्तृका का है। विहाग राग इन्हे विशेष प्रिय है और मजीरा इनका प्रिय वाद्य है। लीला में इनकी आयु सदैव १२ वर्ष २ मास १२ दिन की रहती है। इनकी सहायिका हैं श्यामलामजरी, लीलामजरी और विलासमजरी। इनके यूथ में तुंगभद्रा, रमतुंगा, रगवारी, सुमगला, चित्रलेखा, विचित्रांगी, मोदिनी, मदनलता सखी हैं। यह गान विद्या में पारंगत व्रज की ख्यातिलब्ध गोप सुदरी है।

## चपकलता

इनकी माता वाटिका, पिता आराम, चद्रकला या चद्रभानु हैं। इनकी अगकाति चपक पुष्प जैसी, परिधान वस्त्र का रंग नीलकंठ पक्षी जैसा तथा कुज

का वर्ण तप्तसुवर्ण जैसा है। ये प्रिया-प्रियतम की चवर ढुलाने की सेवा वासक-सज्जा भाव से करती हैं। सारंगी इनका प्रिय वाद्य है और लीला में इनकी आयु सदैव १४ वर्ष २ मास १४ दिन रहती है। इनकी सहायिकाएं हैं पालिका-मजरी, विलासमजरी और केलिमजरी। इनके यूथ में कुरगाक्षी, सुरति, गडला, मणिकुडला, चद्रिका, चंद्रलतिका, कुदाक्षी व सुमदिरा सखी है। यह विविध कलाविद् तथा द्यूत-शास्त्र की पंडिता तथा पाक-विद्या और मिट्टी के बर्तन, पत्र-पुष्पादि निर्माण में दक्ष है। इनकी सगठन शक्ति अधिक प्रखर है जिसके कारण अन्य गोपियों के यूथ इनके समक्ष प्रभावहीन रहते हैं।

## रंगदेवी

इनकी माता का नाम करुणा तथा पिता के नाम आराम, धर्मवेला या धर्मभानु मिलते हैं। इनकी अगकाति पद्मकिंजल्क जैसी, परिधान वस्त्र जवा कुसुम वर्ण है और इनकी कुज का रंग श्याम है। यह प्रिया जी के अलक्तक लगाने की सेवा करती है और इनका भाव उत्कठिता का है। लीला में इनकी आयु सदा १४ वर्ष २ मास ८ दिन रहती है। शृङ्खलामजरी, कुदमजरी और मदन मजरी इनकी सहायिका है। इनके यूथ में कलकठी, शशिकला, कमला, मधुरा, इंदिरा, कदर्पसुंदरी, कामलतिका व प्रेममजरी सम्मिलित है। यह बड़ी धर्मनिष्ठा है। व्रत-त्यौहार में बड़ी निष्ठा रखती है। ऋतु के अनुरूप प्रिया-प्रियतम को गरम या शीतल उपकरण जुटाने वाली सभी दासिया इनके नियंत्रण में ही सेवारत रहती है।

## तुंगविद्या

इनकी माता मेवा तथा पिता का नाम पौष्कर है। इनकी अगकाति चद्रकुसुम जैसी, परिधान वस्त्र पीतवर्ण तथा कुज का रंग अरुण है। यह प्रिया-प्रियतम की गीत-वाद्य की सेवा करती है। इनका भाव विप्रलभा का है। निकुज लीला में इनकी आयु सदा १४ वर्ष २ मास २० दिन रहती है। धन्या मजरी, अगोक मजरी और मजुलाली मजरी इनकी सहायिकाएं हैं। इनके यूथ में मजुमेवा, मधुरेक्षणा, तनुमध्या, मधुरस्पदा, गुणचूडा व वरागदा सखी है। ये विद्याओं की आगार तथा सर्वप्रिय सखी है। रसशास्त्र, नीतिशास्त्र, नाट्यशास्त्र तथा समस्त गाथवीं विद्याओं की ये आचार्या है। संगीत मंच, वाद्यमंच, रासमंच आदि पर नितनी सखिया काम करती है यही उन सबकी निर्देशिका है।

## सुदेवी

ये रंगदेवी जी की ही जायज बहिन हैं जो सुवर्ण काति वाली है। इनके

वस्त्र प्रवालवर्ण तथा कुज हरिदवर्णी है। ये प्रिया-प्रियनम की जल सेवा करती है। इनका भाव कलहांतरिता का है। लीला में इनकी आयु १४ वर्ष २ मास ८ दिन की रहती है। इनकी सहायिकाएँ हैं तारिका मजरी, सुधामुखी मजरी और पद्म मजरी। इनके यूथ में कावेरी, चारुकवरा, सुकेशी, मजुकेशिका, हारहीरा, महा-हीरा, हारकंठी तथा मनोहरा सखी हैं। ये दौड़ने में बहुत तेज तथा शुक-सारिकाओं को सिखाने तथा पक्षियों को लडाने की विशेषज्ञ हैं। शकुनशास्त्र, पक्षियों की बोली तथा खगोल विद्या की भी पंडिता हैं। दिव्य लीला की सभी गुप्तचर सखियों का यही नियंत्रण करती हैं। इनकी आकृति ठीक रगदेवी जैसी है, अतः इन्हें देखकर प्रायः रगदेवी जी का भ्रम हो जाता है।

इस प्रकार गोलोक की रासलीला में यह सभी सखी पात्र भगवान् कृष्ण की अवतरित लीला में भी उन्हीं मेवाओं को करने के लिए ब्रज में अवतरित हुए थे जो कृष्णलीला की पूर्णरूप से परिणति के लिए यहाँ अनिवार्य थे।

### गोलोक के अन्य अवतरित पात्र

भगवान् कृष्ण के गोलोक के रास के (नित्य-रास के) सभी पात्रों का ब्रज में उनके साथ ही पूरी साज-सज्जा के साथ अवतरण हुआ। गोलोक के नित्य-रास तथा ब्रज के अवतरित रास में बहुत सूक्ष्म अंतर है। गोलोक का रास जहाँ केवल नित्यसिद्धा गोपियों तक ही सीमित था वहाँ भूलोक में आकर वह अधिक व्यापक हो गया और उसमें गोपियों के नौ वर्ग और सम्मिलित हो गए, जिनका उल्लेख ऊपर हो चुका है। साथ ही भूलोक में आ जाने पर भगवान् श्रीकृष्ण का जीवन-क्रम गोलोक के सुनिश्चित जीवन-क्रम से यहाँ भिन्न परिस्थितियों के कारण देश और काल से प्रभावित हुआ, अतः उसी के अनुरूप नित्य-रास भी यहाँ के वातावरण में प्रभावित हुआ। फल यह हुआ कि अवतरित रास की लीलाएँ भी यहाँ गोपिकाओं द्वारा रास में गूथ दी गईं जैसा कि हम महा-रास के प्रसंग में वर्णन कर चुके हैं। महारास स्वयं अपने आप में अवतरित रास की एक ऐसी ही लीला है जिसने गोलोक के नित्य-रास को ब्रजभूमि में अवतरित होने की भूमिका संपादित की थी।

अथर्ववेद के 'कृष्णोपनिषद्' के अनुसार ब्रज में भगवान् ने अपने समस्त सौंदर्य और शक्ति के साथ अवतार लिया था। उन्होंने ब्रह्मविद्या को जमोदा, विष्णुमाया को नदपुत्री (योगमाया), ब्रह्मपुत्री को देवकी, निगम को वसुदेव, वेद ऋचाओं को गोपिया, कमलामन को लकुट, रुद्र को मुरली, इंद्र को शृंग, पाप को अघासुर, वैकुण्ठ को गोकुल, सत-महात्माओं को लता-गुल्म, लोभ और त्रोध आदि को दैत्य, जेपनाग को बलराम वनने के लिए भूलोक पर भेजा था और स्वयं माया विग्रह धारी हरि गोप रूप में अवतरित हुए थे।

गोपिकाओं को वेद की ऋचा के रूप में डग उपनिषद् में आग्रहपूर्वक मान्यता दी गई है। इस उपनिषद् के अनुसार कृष्णलीला में द्वेष चारुण, मत्सर मत्त, मोह मुष्टिक, दर्प कुवलयपीड हाथी, गर्व वक, दया रोहिणी, पृथ्वी सत्य-भाभा, महान्याधि अधासुर, कलियुग कम, सुग्रीव मुदामा, मत्स्य अक्रूर, दम उद्धव तथा विष्णु पाचजन्य (भगवान् कृष्ण के गख) बनकर प्रकट हुए थे।

इस प्रकार पूरी कृष्णलीला ही इस उपनिषद् के अनुसार अलौकिक थी जिसमें पात्र भी अलौकिकता से अभिमण्डित हैं। बालकृष्ण ने गोगुहृ में उसी प्रकार लीला की जिस प्रकार वे श्वेतद्वीप में सुयोधिन क्षीरसागर में करते थे।

भगवान् कृष्ण की इन लीलाओं के केवल पात्र ही नहीं बरन समस्त उपकरण भी अलौकिक थे। श्री हरि की सेवा के लिए वायु ने चमर का, अग्नि ने तेज का, महेश्वर ने खड्ग का, कश्यप ने उलूखल का, अदिति ने रज्जु का, सिद्ध और बिंदु (सहस्रत्ररस्थि) ने शख चक्र का, कालिका ने गदा का, माया ने श्याम धनुष का, शरत्काल ने भोजन का, गरुड़ ने भाडीरवट का, तारद ने सखा मुदामा का, भक्ति ने वृदा (राधा) का और बुद्धि ने त्रिया का रूप धारण किया था। इस प्रकार समस्त सृष्टि न तो भगवान् से भिन्न ही थी, न अभिन्न ही और न भिन्नाभिन्न, भगवान् इस सृष्टि में रहते हुए भी इसमें भिन्न हैं। इस दृष्टि से भगवान् कृष्ण का रास और लीलाए जीवात्मा और परमात्मा का मिलन हैं और इनकी लौकिक दृष्टि से खोज या व्याख्या व्यर्थ है।

## संस्कृत रास-साहित्य

रास के इस अनंत अलौकिक रस-सागर में गहरे पैठकर अपने आप को सच्चिदानंद में लीन करने की भावना कृष्ण-भक्तों का परम लक्ष्य रही है। यही कारण है कि भारतीय साहित्य में रास के वर्णन सर्वत्र बिखरे हैं। संस्कृत और ब्रजभाषा साहित्य तो इन वर्णनों के महोदधि ही है। ब्रज और संस्कृत-साहित्य के इन वर्णनों में गोलोक के नित्यरास और ब्रज के अवतरित रास के मरस वर्णन है जो मोटे रूप में एक जैसे हैं। अतः कौन सा वर्णन गोलोक के रास का है और कौन सा ब्रज के रास का, यह कहना सहज नहीं है। दोनों के बीच सीमा रेखा नहीं खींची जा सकती, क्योंकि अवतरित रास भी नित्यरास था और नित्यरास ही वास्तव में कृष्णावतार के कारण अवतरित रास बना था। फिर भी वैज्ञानिक ढंग से वर्ग भेद के लिए हम कह सकते हैं कि श्रीमद्भागवत का रास (महारास) वर्णन अवतरित रास को आधार मान कर चला है जबकि ब्रह्मवैवर्तकार ने गोलोक के नित्यरास का वर्णन किया है। इसी प्रकार संस्कृत-साहित्य में भागवत पर आधारित रास-वर्णनों की अवतरित रास के वर्णन तथा ब्रह्मवैवर्त के आधार पर प्रचलित रास परंपरा को हम गोलोक के रास-वर्णनों से

संवद्ध कर सकते हैं, किंतु प्रत्येक लेखक के वर्णन इस कसौटी पर इसलिए खरे नहीं उतर सकते कि संस्कृत के परवर्ती रास-वर्णनों में भी समन्वय की वृत्ति पाई जाती है, जैसा हम पहले लिख चुके हैं।

## ब्रज का रास-साहित्य

ब्रज-साहित्य के विपुल रास-वर्णनों में हमें यह समन्वय पूर्ण रूप से व्याप्त मिलता है। ब्रज के सभी कृष्ण-भक्त संप्रदायों ने श्रीमद्भागवत को ही अपना मूलधार माना था, अतः ब्रज-साहित्य के सभी रास-वर्णन अवतरित रास के ही हैं, परंतु इन भक्त कवियों ने गोलोक के नित्यरास की भावना को ही ब्रज के अवतरित नित्यरास के माध्यम से गाकर उसे एकरूपता प्रदान कर दी है।

ब्रज-साहित्य के विपुल रास-वर्णनों में भक्त-कवियों के दृष्टिकोण का एक अंतर अवश्य मिलता है। इस अवतरित रास को भी कुछ कवियों ने जहां भावनात्मक या मानसिक भावभूमि पर प्रतिष्ठित रखा है वहां दूसरे भक्तों ने उसके देहात्मक रूप को मुखरित करने की प्रवृत्ति को प्रमुखता प्रदान की है।

## भावनात्मक रास के गायक

भावनात्मक या मानसिक रास से हमारा अभिप्राय उस स्थिति से है जहां भक्त लोग अपने आप को भूलकर चितन और भावना के माध्यम से ही श्रीकृष्ण की रासलीला को अपने दिव्य नेत्रों से देखकर उनके वर्णन में समर्थ हुए हैं। ऐसे रास-वर्णनों में ब्रजभाषा के उन काव्यकारों की परंपरा को स्वीकार किया जाना चाहिए जिसमें सूरदास जी अग्रगण्य थे। सूरदास जी के समय में रास रंगमंच का व्यापक प्रचार और विकास नहीं हुआ था, अतः उनके तथा उनकी परंपरा के परवर्ती कवियों के रास-वर्णन भावनात्मक हैं। सूरदास जी, अष्टछाप तथा उनकी पीढ़ी के कवियों ने जो रास-साहित्य लिखा है वह उनकी रास संबंधी भावना पर आधारित है, इस कोटि के कवियों में हम सूरदास जी के साथ वल्लभ संप्रदाय के कुभनदास, परमानंददास, छीतस्वामी, गोविंद स्वामी, विष्णुदास, रामदास, धौधी, गंगाबाई जैसे भक्तों के नाम ले सकते हैं। निम्बार्क संप्रदाय के रास गायक श्रीभट्ट जी, हरिव्यास देव जी, रूपरसिक जी, वृंदावन देव जी, गोविंदशरण जी तथा चैतन्य संप्रदाय के आनंदघन, रामराय, सूरदास मदनमोहन तथा वे सब परवर्ती कवि जिन पर रास रंगमंच का कोई प्रभाव नहीं है परंतु जिन्होंने रास-वर्णन प्रमुखता से किया है, इसी कोटि में आते हैं।

## देहात्मक रास के गायक

देहात्मक रास से रास के उस रूप का अभिप्राय है जिसमें देह धारण किये

हुए श्यामा श्याम को प्रत्यक्ष देहधारी कवि अपने चर्म चक्षुओं में देखता है। इस प्रकार इस रास का सबब रास के मचीय रूप से है। रास के इस मचीय रूप के गायको के आदिगुरु हम श्री हित हरिवंश जी को मानते हैं। यदि सूक्ष्म दृष्टि से विश्लेषण किया जाय तो भावनात्मक रास के गायको तथा देहात्मक रास के गायको में शैलीगत भेद के साथ दृष्टिकोण मवधी भेद और आवेगों और मनोभावों की तीव्रता का अंतर भी देखा जा सकता है, परन्तु यहाँ पर यह विश्लेषण हमें अभीष्ट नहीं है। हम तो यहाँ केवल इतना भर कह सकते हैं कि जहाँ भावनात्मक रास के वर्णनों में कवि की दृष्टि एक भावुक रास दर्शक की थी वहाँ उस देहात्मक रास में वह स्वयं भी किसी न किसी अंग में प्रत्यक्ष रूप से रास में भागीदार भी बन गया और उसने अपने सख्य अधिकार का उपयोग करके यहाँ श्यामा श्याम को अपनी इच्छा के अनुसार खुल कर नचाने का सफल प्रयत्न भी किया है।

हम वास्तव में कहना यह चाहते हैं कि रास के मचीय रूप के विकसित हो जाने के बाद उसका प्रभाव साहित्य पर भी पड़ा। रास की मंच पर प्रस्तुत करने के लिए जब उपयुक्त साहित्य की आवश्यकता पड़ी तब जहाँ रासमंच पर पूर्ववर्ती महाकवियों द्वारा रचित सभी उपयोगी भावनात्मक रास-साहित्य स्वीकार कर लिया गया वहाँ मंचीय दृष्टि से नवीन साहित्य का सृजन भी आवश्यक हुआ और तब साहित्य की रचना का एक नया क्रम भी चल पड़ा। श्री हित हरिवंश जी और हरिदास जी के अनन्य सहयोगी श्री हरिराम व्यास इस देहात्मक रास के साहित्य में हमारे विचार में सर्वप्रमुख और प्रथम गायक हैं। उन्होंने इस देहात्मक रास या रासलीला अनुकरण को भगवान् श्यामा श्याम की साक्षात् लीला मानकर ही सर्वप्रथम मचीय दृष्टिकोण को ध्यान में रखकर साहित्य का सृजन किया ऐसा हमारा मत है। व्यास जी ने स्वयं यह तथ्य प्रकारांतर से स्वीकार किया है। 'व्यासवाणी' में वे कहते हैं :

नाचति नागरि नटवर वेशधरि, सुख सागरहि बढावति ।

हरिवंशी हरिदासी गावति, सुधर प्रवीन रवाव बजावति ।

तथा—

जय-जय साधु कहत हरि सहचरि, व्यास चिराक दिखावति ।

—८४७५ व्यास जी ।

यहाँ व्यास जी ने अपने को चिराग दिखाने वाला कहा है। स्पष्ट है कि जिस रासमंच पर हरिवंश जी तथा हरिदास जी जैसे गायक समाज में विद्यमान हो वह रास अधिकार में नहीं होता था, जहाँ हाथ में दीपक या मशाल लेकर रससिद्ध कवि व्यास जी खड़े रहते होंगे। चिराग दिखाने का एकमात्र अभि-

प्रायः यही है कि रास के मंच की आवश्यकता के अनुरूप साहित्य-सृजन करने का कार्य व्यास जी ने प्रमुख रूप में किया ।

‘व्यासवाणी’ से ज्ञात होता है कि भावनात्मक रास के वर्णनो में जहाँ पूर्ववर्ती कवियों ने प्रायः शरद रास का वर्णन किया है वहाँ व्यास जी ने शरद के साथ अन्य ऋतुओं के रास के वर्णन भी किए हैं क्योंकि हिताचार्य ने अपने संप्रदाय में अनुकरणात्मक रास को उपासना में मान्यता दे दी थी और इसी-लिए प्रत्येक ऋतु में किसी भी समय रास का आयोजन हो सकता था तथा जिस समय और जिस ऋतु में रास हो उसी समय और ऋतु के अनुरूप योग्य उपादन तथा गायन सामग्री भी उपलब्ध हो यह उस उपासना की एक आवश्यकता थी । ‘व्यासवाणी’ में इस प्रकार के पदों की रचना का प्रयास स्पष्ट दृष्टिगोचर होता है । व्यास जी ने सभी ऋतुओं के रास का वर्णन किया है । उदाहरण के लिए पावस के रास-वर्णन का एक पद है .

पावस ऋतु को रास पुलिन में स्याम रच्यो । —व्यासवाणी, पद २६०

इस प्रकार हमारे विचार से ब्रजभाषा साहित्य में देहात्मक रास के व्यास जी ही सर्वप्रथम महागायक हैं । उनके द्वारा देहात्मक रास के गायन का क्रम जहाँ प्रारंभ हुआ वहाँ ब्रजभाषा-काव्य में भावनात्मक रास और देहात्मक रास साहित्य का पारस्परिक समन्वय भी आरंभ हो गया जिससे रास की एक बलवती रसधारा गतिवान् हुई जो आज तक यथावत प्रवाहित रहकर रास-मंच के सरस उद्यान को सींच रही है । ब्रज के रास साहित्य की इस धारा में पता नहीं कितने रसस्रोत समय-समय पर अपना योगदान दे गए हैं । किसकी सामर्थ्य है जो आज उनकी गणना भी कर सके, परंतु भक्तियुग में रास के ऐसे परवर्ती गायकों में आसकरन, गदाधर मिश्र, नागरीदास जी, दामोदर स्वामी, चंदसखी, विजय सखी, चाचा हित वृंदावनदास, वशी अलि जी, रूपलाल जी, बिहारिनदास जी, सरसदास जी, नरहरिदास जी, भगवत रसिक जी, माधुरी-दास जी, वल्लभ रसिक जी, ललित किशोरी जी, ब्रजवासीदास जी, नारायण स्वामी जी जैसे अनेक समर्थ गायकों को कौन भूल सकता है ? इन और इन जैसे सभी समर्थ भक्तों के साहित्य ने रास के रगमंच का श्रृंगार करके उसे लोकप्रिय और महिमा मंडित बनाया है ।





द्वितीय खंड



## नित्य-रास का मंचीय स्वरूप

### सामान्य परिचय

नित्य-रास, रास रंगमंच का सबसे महत्वपूर्ण अंग है और प्राचीनता की दृष्टि से यह रासलीलाओं का अग्रज भी है। यहाँ हम मुख्य रूप से रास की लीलाओं के प्रारंभ में होने वाले नित्य-रास के वर्तमान स्वरूप तथा उसके क्रम का परिचय उपस्थित करना चाहते हैं।

आज यह जानने का कोई साधन नहीं है कि भक्तियुग में जिस समय रास की यह परंपरा पुनः स्थापित हुई, उस समय नित्य-रास का मूल रूप क्या था और बाद में हित हरिवंशाचार्य या नारायण भट्ट गोस्वामी आदि के काल में उसमें क्या विकास या परिवर्तन आया, परंतु लगता यही है कि नित्य-रास का क्रम और व्यवस्था चाहे मूल रूप में प्राचीन युग में भी भले ही यही रही हो, किंतु उसके गायनों में निरंतर जनरुचि के अनुरूप फेर-बदल होता रहा है और उसका कलेवर भी काल की गति से अप्रभावित नहीं रहा है। आज से २०-२५ वर्ष पूर्व नित्य-रास का जो रूप था, वह आज बदल गया है तथा आज की जनता की रुचि से प्रभावित रास में उच्चस्तरीय भक्ति-भाव की निष्पत्ति की क्षमता में इस बीच धीरे-धीरे कमी आती जा रही है, परंतु यह सब होते हुए भी उसका मंचीय क्रम और कथा रूप प्रायः परंपरागत ही बना हुआ है।

यहाँ यह बात भी ध्यान रखने की है कि नित्य-रास का स्वरूप और स्तर विभिन्न रास-मंडलियों में भी एक जैसा नहीं है। यह रास मंडली के स्वामी (संचालक) की रुचि, उसकी शिक्षा-दीक्षा और संस्कारों से प्रभावित रहता है, परंतु यह विभेद मुख्यतः कलात्मक स्तर का है। रास की मूल भावना से इसका संबंध नहीं है। इसलिए मूल रूप में रास का स्वरूप सभी मंडलियों में लगभग एक जैसा ही है।

साथ ही यह भी ध्यान देने की बात है कि प्रत्येक मडली भी प्रतिदिन एक ही प्रकार से नित्य-रास नहीं करती। जब किसी एक स्थान पर एक ही मडली कई दिनों तक नियमित रूप से रास करती है तो वह नित्य-रास के गायनो में थोड़ा बहुत फेर-वदल करती है जिसमें दर्शक उसकी एकरूपता से ऊर्बे नहीं। साथ ही समय के अनुसार भी बुगल स्वामी नित्य-रास की गायन-पद्धति (रागो) को बदल देते हैं। उदाहरण के लिए राम प्रातःकाल के समय होता है तो स्वाभाविक रूप से उस समय नित्य-रास में वही गायन होगा जो उस समय के रागो में निबद्ध हो। इसी प्रकार मध्याह्न और सायंकाल के समय उस समय के अनुरूप रागो में ही नित्य-रास होता है।

इस प्रकार नित्य-रास का क्रम एक होते हुए भी भिन्न है। वास्तव में रास का स्वरूप रास-मडली के स्वामी की रुचि और योग्यता पर बहुत कुछ निर्भर करता है। जिस मडली के स्वामी की साहित्य और संगीत की पकड़ जितनी गहरी होती है उसके रास का स्तर उतना ही उन्नत रहता है। यह उसी पर निर्भर है कि वह ब्रजभाषा के साहित्य-महोदधि के रत्नों से मंच का श्रृंगार करता है या चमकीले काचों में ही भटकता रह जाता है। साथ ही उसके निर्देशन की क्षमता के अनुसार ही रास के अभिनेताओं के नृत्य और गायन का भी स्तर स्थापित होता है। इस प्रकार वास्तविकता तो यह है कि प्रत्येक मडली के नित्य-रास का (साथ ही साथ लीलाओं का भी) अपना पृथक् गठन और स्तर होता है, परन्तु फिर भी नित्य-रास की निश्चित परंपरा का आधार इस विभिन्नता में भी एकसूत्रता बनाये रखता है। हम यहाँ नित्य-रास परंपरा का परिचय उपस्थित करते हुए रास की इसी एकसूत्रता का परिचय देना चाहते हैं। साथ ही यथा-स्थान इस एकसूत्रता में विभिन्नता किस प्रकार व्याप्त है उसकी चर्चा भी यथा-आवश्यकता की जाएगी।

### प्राचीन आस्था

भावुक रसिकों की दृष्टि में नित्य-रास भगवान् कृष्ण का प्रत्यक्ष रास-विहार है। एक युग था जब नित्य-रास में दर्शक पाषाणवत् ऐसे निश्चल और भाव-विभोर होकर बैठते थे कि रास में सिवाय वाद्यों और घुघरुओं की झनकार तथा गायनो और अलापो के कुछ सुनाई ही न देता था। तब बहुत से दर्शक जब तक नित्य-रास होना था करवद्ध खड़े ही रहते थे और रास के उपरांत जब प्रिया-प्रियतम सिंहासनारूढ़ हो जाते थे तभी वे भी बैठते थे। उस समय रास के स्वामी भी कमर में फेटा बांधकर उसमें सारंगी लगाकर खड़े हुए ही रास करते थे, परन्तु अब वह सब बातें अतीत की वस्तु होती जा रही है। उस समय नित्य-रास के क्रम में ब्रजवाणी के साथ देववाणी संस्कृत को भी प्रमुख स्थान प्राप्त

था, परन्तु अब रास के प्रति दर्शको का वैसा अनुराग प्रायः दृष्टिगोचर नहीं होता है ।

## नित्य-रास का क्रम

### मंगलाचरण और आरती

नित्य-रास का प्रारम्भ समाज-संगीत से होता है । राधा-कृष्ण और गोपागनाओ के सिंहासन पर विराजमान हो जाने पर पहले समाज-संगीत प्रारम्भ होता है । सारंगी (अथवा अब हारमोनियम) पर स्वर लेकर मुख्य समाजी या मङ्गली का स्वामी सर्वप्रथम रास बिहारी कृष्ण और गुरु का स्मरण करते हुए मंगलाचरण करता है । यथा—

श्री गुरुवे नम

सजल जलदनीलं दर्शितोदार शीलम्,

करतल घृत शैल वेणुवाद्ये रसालम् ।

व्रज जन कुलपाल, कामिनीकेलि लोलम्,

तरुणतुलसिमाल नोमि गोपालवालम् ।

गुरुरिब्रह्मा गुरुरि विष्णु गुरुरिदेव महेश्वर,

गुरु साक्षात् परब्रह्म तस्मै श्री गुरुवे नमः ।

अज्ञानातिमिररान्धस्य, ज्ञानाञ्जनशलाकया ।

चक्षुरुन्मीत येन, तस्मै श्री गुरुवे नमः ॥

श्री ब्रजराजकुमार वर गाइये, भक्तन को मन भावती गाइये, ब्रज की जीवन निधि गाइये, श्री लाडिली ललनवर गाइये, परम उदार श्री गुरुवे नम ।

इस या इस जैसे ही मंगलाचरण के उपरांत अन्य समाजी भी भक्तिरस के दोहे और पुन किसी भी एक विषय के भक्तिरसपूर्ण पदों का गायन करते हैं, जिससे रास के अनुरूप वातावरण का निर्माण होता है । इन दोहों में से कुछ दोहे उदाहरणस्वरूप प्रस्तुत हैं

राधे तू वडभागिनी, कौन तपस्या कीन ।

तीन लोक तारन तरन, सो तेरे आधीन ॥

सब द्वारन कू छाडिक्के, गह्नी तिहारी द्वार ।

अहो भानु की लाडिली, मेरी ओर निहार ॥

ब्रज चौरासी कोस मे, चार धाम निज धाम ।

वृंदावन अरु मधुपुरी, बरसानो नदगाम ॥

ब्रज नमूद्र मथुरा कमल, वृंदावन मकरंद ।  
 ब्रज वनिता मव पुष्प है, मधुकर गोकुलचंद ॥  
 वृंदावन के विरछ कौ, मरम न जाने कोय ।  
 डार डार अरु पात पै, राधे राधे होय ॥ आदि-आदि ।

दोहो के साथ आरंभ में जो पद गाये जाते हैं उनमें प्रायः ब्रज-महिमा, प्रिया-प्रियतम की भक्तवत्सलता, रूप-शोभा, सुकुमारिता तथा कृपालुता के अलावा उनके ऐश्वर्य के वर्णनों की प्रधानता होती है । फिर मुख्य समाजी की वारी आती है और वह एक ध्रुपद गाकर इस समाज-संगीत का समापन और रास का समाारंभ करता है । रासारंभ के साथ गाये जाने वाले कुछ प्रमुख ध्रुपदों के बोल ये हैं ।

- (१) वनीरी तोरे चारु चार चूरी करन (स्वामी हरिदास जी)
- (२) वृंदावन सघन कुज, माधुरी लतान तरे,  
जमुना पुलिन पै मधुर बाजी बाँसुरी (नंददास)
- (३) प्रथम मान ओकार, देवन मुनि महादेव,  
ग्यान माने गोरख, वेद मानें ब्रह्मा (तानसेन)
- (४) वन ठन कहाँ को चले हौ, सामरे सुघर कन्हवाई (कृष्णदाम)

ध्रुपद गायन की अंतिम पंक्ति प्रारंभ हो जाने पर उसकी समाप्ति से पूर्व ही सखिया अपने आसनो से उठकर आगे आकर राधा-कृष्ण के पाश्र्व में नीचे खड़ी हो जाती है । भीतर में उसी समय श्रृंगारी आरती का थाल, जिसमें जलती हुई आरती होती है, लाकर मुख्य सखी के हाथों में देता है । तब वह सखी प्रिया-प्रियतम की आरती करती है । आरती के समय प्रिया-प्रियतम गलवाही डाल देते हैं और कृष्ण अपने ओष्ठों पर बासुरी रखकर उसके बजाने का अभिनंदन करते हैं । आरती करने के उपरांत मुख्य सखी आरती को एक ओर रख देती है । सभी सखियों द्वारा आरती गाई जाती है । बीच-बीच में समाजी भी आरती के बोलों को कभी-कभी दुहराते जाते हैं । रास में गाई जाने वाली मुख्य आरतियों में से कुछ निम्न प्रकार हैं

### प्रथम आरती

जय कृष्ण मनोहर योगतरे, यदुनदन नदकिशोर हरे ।  
 जय रासरमेश्वरी पूर्णतमे, बरदे वृषभानु किशोरि हरे ॥  
 जयतीय कदम्ब तरे ललिता, कल वेणु समीरण गान लता ।  
 जय राधिकाया हरि एक मता, सत तनु तरुणीगण मध्य गता ॥

## द्वितीय आरती

श्रिति कमला कुच मडल ए, धृत कुडल ए ।  
 कलिन ललित बनमाल, जय जयदेव हरे ॥  
 दिनमणि मंडल मडन ए, भव खडन ए ।  
 गुनिजन मानस हस, जय जयदेव हरे ॥  
 कालिय विषधर गजन ए, जनरजन ए ।  
 यदुकुल कमल दिनेश, जय जयदेव हरे ॥  
 मधु-मुर-नरक विनाशन ए, गरणासन ए ।  
 सुरकुल केलि निधान, जय जयदेव हरे ॥  
 अमल कमल दल लोचन ए, भवमोचन ए ।  
 त्रिभुवन भवन निधान, जय जयदेव हरे ॥  
 जनक सुता कृत भूषण ए, जित दूषण ए ।  
 समर श्रमित दशकठ, जय जयदेव हरे ॥  
 अभिनव जलधर सुंदर ए, धृत मंदर ए ।  
 श्रीमुख चंद्र चकोर, जय जयदेव हरे ॥  
 तव चरणे प्रणतावय ए, मिति भावय ए ।  
 कुरु कुशल प्रणतेपु, जय जयदेव हरे ॥  
 श्री जयदेव कवेरिद, कुरुते मुदं ।  
 मंगलमुज्ज्वल गीत, जय जयदेव हरे ॥

## तृतीय आरती

सुधर मणि कमला सी गोरी, जु पै हूँ अगनित इक ठोरी ।  
 तऊ तव चरण कज प्यारी, नखन दुति चदा उजियारी ।  
 तासु छवि लेशहु नहिं पावै, सुकवि मुख निरखत रहि जावै ।  
 किशोरी अगम रूप बोरी, प्रेमनिधि उमगि सीत्र तोरी ।  
 ललित लीला अथाह प्यारी, अंग माधुर्य उमगि वारी ।  
 कृपा करि अगीकृत कीजै, विनय बलि मेरी सुनि लीजै ।

## चतुर्थ आरती

आरती कुजबिहारी की, कि गिरधर कृष्ण मुरारी की ।  
 गले मे बैजंती माला, बजावैं मुरली मधुर वाला ।  
 श्रवन में कुडल झलकाला, नद के नदहिं नदलाला ।

कि गिरधर कृष्ण मुरारी की ॥आरती०॥



गगन सम अग काति काली, कि राधा चमकि रही आली ।  
कस्तूरी तिलक, चंद सी झलक, ललित छवि श्यामा प्यारी की ।

कि गिरधर कृष्णमुरारी की ॥आरती

गगन सो सुमन बहुत वरसैं, देवता दरसन कूं तरसे ।  
वज्र मुंहचग और मिरदग, ग्वानिनी सग, लाज रख गोपकुमारी की ।

कि गिरधर कृष्णमुरारी की ॥आरती

जहाँ ते निकसी भवगंगा, सकल दुख हरनी श्री गगा,  
धरी शिव शीस, जटा के बीच, राधिका गौरश्याम मुख की ।

कि गिरधर कृष्णमुरारी की ॥आरती

### पाचवी आरती

आरती जुगल किशोर की कीजै । तन मन धन न्यौछावर कीजै ।  
साँमरे श्याम गौर मुख राधा । जुगल स्वरूप ध्यान धर लीजै ।  
मोर मुकुट, मुख बसी विराजै । नटवर कला निरखि मन साज ।  
कुज विहारी लाला गिरवरधारी । जिनके चरनन पै बलिहारी ।  
फूलन सिंगार फूलन गल माला । निरखी कुंमर नद कौ लाला ।  
कचन थार कपूर की वाती । आरती करत सकल ब्रजवासी ।  
नद-नदन, वृषभानु किशोरी । परमानंद स्वामी अविचल जोरी ।  
राधाकृष्ण की जो आरती गावै । वह वैकुण्ठ अमर पद पावै ।

इन पाचो आरतियो मे आजकल चतुर्थ आरती ही सर्वाधिक प्रचलित है । इसके उपरांत प्रथम, द्वितीय और पाचवी आरतिगो का चलन है । तृतीय आरती अब प्रायः नहीं सुनी जाती ।

### सखियो द्वारा नमस्कार और प्रशस्ति

आरती का गायन समाप्त होने पर सब सखी क्रम से प्रिया-प्रियतम निकट आकर उनको नमस्कार करती और चरण छूती है । पहले नमस्कार समय संस्कृत श्लोक बोले जाया करते थे, परंतु वह परंपरा भी अब रास से गायी गई है । प्राचीन परंपरा के अनुसार पहले चार गोपी निम्न श्लोक को अपने स्थान पर खड़े-खड़े ही बोलकर वहां से प्रिया-प्रियतम को नमन करती थी । यही श्लोक निम्न प्रकार है :

गोपी (प्रथम) — नमोस्तु वृंदावन सुदराभ्याम् ।

नमोस्तु वृंदावन विभ्रमाभ्याम् ।

गोपी (द्वितीय)—नमोस्तु वृंदावन जीवनाभ्याम् ।

नमोस्तु वृंदावन नागराभ्याम् ।

गोपी (तृतीय)—नमोस्तु वृंदावन सत्कृपाभ्याम् ।

नमोस्तु वृंदावन सद्गसाभ्याम् ।

गोपी (चतुर्थ)—नमोस्तु वृंदावन पूर्णताभ्याम् ।

नमोस्तु वृंदावन गोचराभ्याम् ।

इस प्रकार श्लोको के पूरे हो जाने पर पुनः एक-एक गोपी एक-एक कडी को दुहराकर उसका अर्थ करती थी । तब रासमंडली में चार ही सखी होती थी, परंतु अब तो बड़ी मंडलिया छ. या आठ सखी भी रखने लगी हैं । श्लोक की एक-एक कडी को निम्न प्रकार दुहराकर और उसका अर्थ करके गोपिया राधा-कृष्ण के क्रमशः चरणस्पर्श करती थी ।

प्रथम सखी—नमोस्तु वृंदावन सुदराभ्याम् ।

हे वृंदावन के मन मोहन सुंदर युगल नरेश आप दोऊन कू नमस्कार है ।

नमोस्तु वृंदावन विभ्रमाभ्याम् ।

हे वृंदावन के नित्य नव विलासी युगल विहारी आप दोऊन कू नमस्कार है ।

द्वितीय सखी—नमोस्तु वृंदावन जीवनाभ्याम् ।

हे वृंदावन वामिन के जीवन प्राणधन नवल किशोर आप दोऊन कू नमस्कार है ।

नमोस्तु वृंदावन नागराभ्याम् ।

हे वृंदावन के चतुर चूडामणि युगल सरकार, आप दोऊन कू नमस्कार है ।

तीसरी सखी—नमोस्तु वृंदावन सत्कृपाभ्याम् ।

हे वृंदावन में नित्य निरंतर सत्कृपा की वर्षा करिवे बारे गौर श्यामधन आप दोऊन कू नमस्कार है ।

नमोस्तु वृंदावन सद्गसाभ्याम् ।

हे वृंदावन में सत् चित्त आनंद रम के विग्रह युगल सरकार आप दोऊन कू नमस्कार है ।

चौथी सखी—नमोस्तु वृंदावन पूर्णताभ्याम् ।

श्री वृंदावन में ही रूप, गुण, लीला ऐश्वर्य, माधुर्य चातुर्य, कृष्णा, उदारता आदि गुणों में पूर्णता कू प्राप्त युगल चंद्र आप दोऊन कू नमस्कार है ।

नमोस्तु वृदावन गोचराभ्याम् ।

केवल एक वृदावन मे ही नित्य नयन गोचर श्री वृदावन विहारी आप दोऊन कू सदा सर्वदा नमस्कार है ।

सब सखी (सामूहिक रूप से) —

हे प्रिया-प्रियतम, आपकी सदा जय हो, जय हो, जय हो ।

प्राचीन काल मे (अब से लगभग १५-२० वर्ष पूर्व) आरती के उपरात प्रिया-प्रियतम को नमस्कार करने की एक और भी परिपाटी थी जिसमे दो श्लोको के माध्यम से सखिया भक्तो की भावुकता को प्राय झकझोर दिया करती थी । इस कथोपकथन मे रास की रगशाला तथा उसमे सदा सर्वदा स्थित वसंत मे विराजमान प्रिया-प्रियतम की शोभा का चित्रमय मोहक वर्णन है । यह कथोपकथन भी आरती के उपरात ही आरभ होता था । आरती के अनंतर सखिया क्रमशः पहले निम्न श्लोक की एक-एक पक्तिया बोलती थी और प्रिया-प्रियतम के चरण-स्पर्श करती थी, फिर श्लोक की पक्तियो की व्याख्या निम्न प्रकार करती थी ।

प्रथम सखी—मजु कुज वाटिका सु नाटिका सु मल्लिका ।

द्वितीयसखी—माल भारिनी सु वल्लवी सु चारु चिल्लिषु ।

तृतीय सखी—दिव्य चित्र पट्ट वास आसनेति सुदरे ।

चतुर्थ सखी—राधिका ब्रजेन्द्रनंदनौ स्मरामि संगतौ ।

प्रथम सखी—हे प्रिय सखियाँ, या मनोहर कज वाटिका की नाट्यशाला मे विराजमान श्री प्रिया-प्रियतम जू की या समय अनुपम शोभा बनी है, दिव्य विचित्र चार-स्वर्ण खचित पट्टासन पे दोनो गलवैया दिये विराजमान हैं और हमारे-तुम्हारे द्वारा समर्पित मालती मल्लिकान की मालान सो शोभायमान हैं तथा अति मनोहर हाव-भाव रस रग द्वारा परस्पर एक-दूसरे कू मुग्ध कर रहे है । हमारे जीवन प्राणस्वरूप ऐसे राधा-माधव की सदा ही जय होय ।

सब सखी—जय हो ।

दूसरी सखी—अरी सखी, या समय की इनकी नित्य नवीन लावण्य छटा व अनुराग छटा कू देखि के मेरे मन मे एक उपमा उदै ह्वै आई है ।

श्लोक—अये परम अद्भुत किमपि भाँति वृदावने ।

द्वय विकच अम्बुज द्वयमथो विघोर्मण्डलम् ॥

मिथोनव सुधा रस स्वादन लोलमेकम् ।

महा हिरण्य मिहापरं वर हरिण्मणि वैभवम् ॥



गोकुल युवराज, गोकुलेश कुल शेखर जू की,  
श्रीवन की रानी, राधे वरसाने वारी की ।

गोपीजन बल्लभ गुर्विंद की जैश्यामा-श्याम,  
बोली मिलि जै जै राधावल्लभ विहारी की ।

सब सखी—

सखी दो— रास रस रसिया रसिक रस शेखर जू की,  
राधावर राधा विनोद जै गुपाल की ।

गोवर्धनधारी की, इंद्र मदहारी की जै,  
पूतना प्रहारी, केसी, कम हू के काल की ।

काली केनरैया, भ्रम विघ्न के हरैया की जै,  
स्याम ब्रज रखैया की, सुरभी प्रतिपाल की ।

भक्त रच्छपाल की जै, सामरे कृपालु की जै,

सब सखी—

बोली सब जै जै श्री लाडिली साल की ।

### रास मे पधारने की प्रार्थना

इस प्रकार इन कवियों के साथ-साथ आजकल रास मे नखियों द्वारा प्रणाम की परंपरा पूरी हो जाती है । इसके उपरांत एक प्रमुख सखी प्रिया-प्रियतम से निवेदन करती है :

“चलहु राधिके सुजान तेरे हित गुणनिधान,  
रास रच्यौ कुमर कान्हू तट कलिंद-नदिनी ।  
नृत्यत जुवति जन समूह रास-रंग, अति कौतुक,  
वाजत रस मूरि मुरलिका अनदिनी ।”

अथवा वह गद्य मे भी कह देती है, “हे प्रिया-प्रियतमजू । आपके नित्य रास-बिहार का समय है गयी है, सो कृपा करिकै रास-मंडल मे पधारो ।”

कृष्ण—अच्छी सखी

### राधा-कृष्ण संवाद

सखी से इस प्रकार ‘अच्छी’ कह देने पर सखी प्रतीक्षा मे यथास्थान बैठ जाती है और तब मंद-मंद मुस्कराते हुए भगवान कृष्ण अपने आसन पर विराजमान रहकर ही राधा की ओर उन्मुख होकर अपने हावभावों तथा गायन द्वारा उनसे रास मे पधारने की प्रार्थना करते हैं, जिसका राधा रानी अनुकूल उत्तर देती है । राधा से प्रोत्साहित होकर कृष्ण उनकी गलबहियां दिए उठ खड़े होते हैं । उनके खड़े होते ही सखिया भी उठ खड़ी होती हैं । कृष्ण मंच से राधा सहित

नीचे उतर आते हैं और तब नित्य-रास का क्रम प्रारंभ हो जाता है। रास के इस क्रम का विस्तृत परिचय उपस्थित करने से पूर्व हम राधा-कृष्ण के बीच होने वाले उबत सवादो के कुछ रूप यहाँ उद्धृत करना चाहते हैं। राधा-कृष्ण के रास मंडल प्रस्थान के सवाद भी कई रूपों में रास परंपरा में प्रचलित हैं, जिनमें से प्राचीन संस्कृत रूपों को अब रासधारी धीरे-धीरे छोड़ते जा रहे हैं। इन सवाद के कुछ प्राचीन व अर्वाचीन रूप निम्न हैं

### प्रथम रूप

- श्रीकृष्ण— हे गोपीजन बल्लभे प्रियतमे, हे रासलीलोत्सुके ।  
 हे वृंदावनराज पट्टमहिषी, हे हे निकुजाधिपे ।  
 हे मत् प्राण प्रिये, प्रसन्नमनसा हे नित्यरासेश्वरी ।  
 हे संगीतकलादिपूर्णकुशले, रासोत्सवे गम्यताम् ।
- श्रीराधा— हे गोपाधिपतेऽखिलऽब्रजसखे, लीलावनीसप्रभो ।  
 हे प्रेमान्बुज पान मुग्ध मधुप, व्यालोल पद मेक्षण ।  
 हे प्राणाधिप्रिय रास नरतन विधौ, नितोत्सुख मे मन ।  
 तस्मात्सत्त्व मेव मजुल मत, रासोत्सवे गम्यताम् ।
- श्रीकृष्ण— कानने सुधं सुकाति शुभ्र मजु विग्रहे ।  
 पुष्पते सुमन्त याद्य, प्रेम प्रियाल विग्रहे ।  
 रन्तु मत्र वाछितानि, चित वृत्ति रुद्र हे ।
- श्रीराधा— एवमस्तु कृष्ण कृष्ण, कृष्ण कृष्ण कात हे ।  
 ममापि परमोत्कठा, निकुज रास मण्डने ।  
 गम्यताम्, गम्यताम् प्रेष्ठ गोपी युयार्दिभिमुदा ॥

### द्वितीय रूप

प्राण प्रियतमा प्रियवर प्यारी, कल बैनी सुकुमारी हो ।  
 तुम्हारी या मृदु बोलनि पर ही तन-मन-घन देउ बारी हो ।  
 कृपा मनाऊँ यह वर पाऊँ, तब आज्ञा अधिकारी<sup>१</sup> हो ।  
 बेगि पधारौ, अब पग धारी, परिकरि की सुखकारी<sup>२</sup> हो ।

श्रीराधा—पद—अहो मेरे प्राण भामते प्रीतम ।

आनंद कद किसोर ये मूरति, प्रेम रस घन बरसावते प्रीतम ।

१. पाठभेद—निज सेवा सुखकारी हो

२. पाठभेद—हितकारी हो

द्वय चित्त घन चारु मनोहर, ए हो उदार मेरे लाडिले प्रीतम।  
चलो चलें अब मडल चलिये, रस ढरिये मेरे लाडिले प्रीतम।  
(गलवाही डालकर द्रुत मे गाते हुए सिंहासन से उतरना)  
अजी-अजी तुम प्रीतम प्यारे। हा, हा, हा, जी श्री नंददुलारे।

हे गोपीन के स्वामी, सपूर्ण ब्रजभूमि के मित्र, रासलीला मडल के अधी-  
श्वर, प्रेमरूपी कमलन के पान करिखे वारे भ्रमर रूप, चंचल नैनन वारे तथा  
कोमल चित्त वारे, मेरे प्राननि हू सो प्यारे, आप तो जब बोली हो तब मेरी  
अतर भाव समझि कै बोलौ हो और नवीन-नवीन भावन द्वारा मोकू सुख दैवे  
के चितवन मे ही लगे रहे हो, सो पधारौ और सखी परिकर कू सुख दै, रास  
रसामृत पान करो।

दोहा— प्यारे रास विलास कौ, मोहि बडौ उत्साह।  
चलो चलें सब सखिन लै, नव निकुज के माँहि ॥१॥  
ललिते रास-विलास कौ, करहु प्रवध प्रवीन।  
सुंदर साज समाज कौ, बाँधी ठाठ नवीन ॥२॥  
वीन बिसाखा जू गहे, चित्रा चित्र मृदग।  
साज सितार सुदेविजू, तुम ललिते मुँहचंग ॥३॥  
सुर-मंडल चम्पकलता, रंगदेवी करताल।  
मधुर अलापै उच्च स्वर, इन्दुरेखिका बाल ॥४॥  
गहँ तमूरा तुगिका, हितू विशाल रवाव।  
सारंगी श्री हरिप्रिया, ऐसी बने बनाव ॥५॥  
मनमोहन मुरली गहँ, मैं नाचूँ करताल।  
नदी बहै पुनि प्रेम की, ऐसी सजै समाज ॥६॥

वार्ता—हे प्रीतम, रास-विलास मे तो मेरी अति ही उत्कंठा रहै है।  
अतएव आप सब सखी वृंद कू सग लैकें नव निकुज मे पधारौ।

तृतीय रूप

श्रीकृष्ण—ठुमरी—चलो हो किशोरी रस-रास मँझारी,  
तुम ही हो जीवन-घन, भानु की दुलारी।  
ब्रज जुवती यूथ लै गाओ प्यारी,  
प्रगटौ सगीत रीति दै कर तारी।  
चलो प्यारी, सुकुमारी, हूँ चेरौ बलिहारी,  
तू ही है या वन की सम्पति सरूपा।

तान अलापत राग अनूपा,  
चलो प्यारी, सुकुमारी, हूँ चेरी बलिहारी ।

श्रीराधा— मामा पीपर मोद कठा, निकुजे रास-मडले ।  
गम्यताम्, गम्यताम् प्रेष्ठ, गोपी युयादिभिमुदा ॥  
(गलबाही डालकर नीचे उतरना)

चतुर्थ रूप

भानु दुलारी राधे, रूप उजारी स्यामा,  
करिये कृपा गुनखान, आज पधारो मो उर सुख भारो ।  
तिहारी बलिहारी, हमारी प्राण प्यारी,  
मग जोवत सखी तिहारी, हाँ-हाँ भानुदुलारी ।

दोहा—बिन्ती मम वृषभानुजा, बिहरो श्रीवन धाम ।  
रास-रसिकनी रास कर, रस बरसी अभिराम ॥  
मुरली बजाऊँ, तुमको रिझाऊँ, मधुर स्वर गाबौ, ये रस बढ़ाबौ ।  
मो नैनन सुख उपजाबौ, हा-हा भान दुलारी ॥

दोहा— रसिकन नदिया तै अगम, बूड न पाबै पार ।  
कितु तरें जो बूड कै, श्रीराधा नाम अधार ।  
रसिकन राजधानी, श्रीराधिका महारानी ।  
कृपा कर हेरी, मैं चरनन चेरी, मग जोवत प्यारी तेरी ।  
हाँ-हाँ भानुदुलारी ।

श्रीराधा—पद—(श्रीजी)—सुख विलसन कौ तुम पिय सिरजे ।  
मारग प्रीति विचक्षण अतिही, होत दीन, मैं यद्यपि बरजै ।  
भोरे ही जु रुखाई मेरी, देखत पिय जिय आवत लरजै ।  
वृदावन हित रूप रावरे मान पाय जलधर ज्यो गरजे ।

यासो आप बेगि ही रासमडल मे पधारिकै सखी परिकर कू आनद प्रदान करी ।

उक्त सभी गीत-संवाद ऐसे हैं जिनमे प्रत्यक्ष रूप से प्रियतम-प्रियतमा (राधा) से रास मे पधारने का अनुरोध करते है, परंतु कुछ सवाद ऐसे भी हैं जिनमे यह प्रार्थना या अनुरोध परोक्ष रूप से किया जाता है । एक उदाहरण देखें



पचम रूप

पद— तुमहि लगत हो मैं कैसी, श्रीराधा प्यारी ।

वृद्धन की अभिलाष रहत मन, मकुच लगत मन ही मन ऐसी ।

भोरो री गिनत चतुर कै भामिनि, अपने ही वदन बखानो जैसी ।

वृदावन हित रूप पै बलि जाऊँ, तुम जो मिली मेरी भाग मो ऐसी ।

(प्रियाजू)—पद—प्रीतम तुम मेरे दगन बसत हो ।

कहा भोरे हूँ पूछत हो, कै चतुराई करि जु हँसत हो ।

लीजिये परखि स्वरूप आपनो, पुसरिन मे प्यारे तुमही लसत हो ।

वृदावन हित रूप बलि गई, कुज लडावन हिय हुनसत हो ।

श्रीराधा—पद—प्रीतम मेरे प्राणन हूँ तैं प्यारी ।

निसदिन उर लगाय रही हित सो, नेक न करिहीं न्यारी ॥

देखत जाहि परम सुख उपजत, रूप रग गुण गारी ।

जय श्री कमल नयन हित सुनि प्रिय, वैनन, तन, मन, धन सब वारी ।

श्रीकृष्ण—पद—सो राधाप्यारी, तुम ही सौं लागत हो नीकी ।

मनि बिन फनि, दीपक बिन मंदिर, कुसम गध बिन फीकी ॥

धन बिन कोष, प्रजा बिन राजा, कहत जु लगत अली की ।

रस की खानि राधिका रानी, रस विहार की टीकी ॥

ऐसा प्रसंग होने पर कभी-कभी गोपिया भी श्रीराधा से रास में पधारने की प्रार्थना यो कर देती है :

पद— चलिय राधिके सुजान, तेरे हित सुखनिधान,  
रास रच्यो श्याम तट कलिन्द-नदनी ।

निर्तत जुवती समूह, रास रंग अति कुतूह,

बाजत रस मूल मुरलिका अनदिनी ।

वंसीवट निकट जहाँ परम रमनि भूमि तहाँ,

सकल सुखद मलय वहै वायु मदिनी ।

जाती ईषद विकास, कानन अतिशय सुवास,

राका निशि सरद मास, विमल चंदिनी ।

नरवाहन प्रभु निहारि, लोचन भरि घोष नारि,

नख सिख सौदर्य काम दुख निकदिनी ।

विलसहि मुज ग्रीव मेलि, भामिनि सुखसिन्धु झेलि,

नव निकुंज श्याम केलि जगत वदिनी ।

कुछ मडलियो मे सखियो की प्रार्थना पर कृष्ण बिना कुछ गाये ही श्रीप्रियाजी से कहते है .

कृष्ण—हे किसोरी जू आपके नित्य-रास-विहार कौ समय हे गयी है सो कृपा करिकै रासमंडल मे पधारौ ।

श्रीराधा—पधारौ प्यारे ।

इतना कहकर ही दोनो नीचे उतर आते है और रास-स्थल मे नाच के साथ निम्न रसिया अथवा इसी ढग का कोई दूसरा नृत्य गीत गाते हैं । इस रसिया के गायन मे सखिया दर्शक रहती है और बीच-बीच मे 'धन्य है', 'बलिहारी महाराज' आदि हर्ष-सूचक वाक्यो का उच्चारण करती रहती है । यह रसिया राधा-कृष्ण का युगल गान है जो कृष्ण से प्रारभ होता है ।

लालजी—चितै कृपा की कोर श्रीवृषभानु दुलारी ।

प्रियाजी—प्रीतम नन्दकिशोर मोहन कुज बिहारी ।

लालजी—चलिये सघन वन ओर री जोवन मतवारी ।

बोलत चातक मोर, तहाँ फूली फुलवारी ॥

प्रियाजी—मैं न चलूंगी वा ओर, तुम नटखट गिरिधारी ।

लेत परायौ चित चोर, नीकी रीति तुम्हारी ॥

लालजी—मधुर प्रति इक डोर री, नव गाँठ सुधारी ।

शाह बतावत चोर, तुम चित चोरन वारी ॥

प्रियाजी—रस बनितनि सिरमौर मैं तौ भोरी भारी ।

पहिले माखन चोर, अब चितचोर बिहारी ॥

लालजी—ब्रज बनितन सिरमौर अब भई भोरी भारी ।

चरन सरन लई तोर, चेरी कुजबिहारी ॥

## नित्य-रास का प्रारभ

इस प्रकार प्रिया-प्रियतम की इस रास-मन्त्रणा पर सहमति के उपरांत नित्य-रास मे गायन और नृत्य प्रारंभ होता है जिसमे सखिया भी समान रूप से भाग लेती है । जैसे ही प्रिया-प्रियतम नीचे उतरते है, सखिया भी उनके साथ ही पग मिलाती नृत्य-मुद्रा मे आगे बढती हैं । प्राचीन परंपरा के अनुसार रास मे सर्वप्रथम राधा-कृष्ण व गोपियो का समूह गान होना आवश्यक है, परंतु अब कुछ रास मडलियां जो नवीन ढग के राधा-कृष्ण के रास-प्रस्थान के रसिया (उक्त छठे क्रम के अनुसार) गवा देती हैं, वे प्रायः सामूहिक गान की उपेक्षा भी कर देती हैं । परंतु नियमानुसार यह समूह नृत्य गायन रास का

अनिवार्य अंग रहा है। रास के प्रारंभ में गाये जाने वाले ऐसे समूह गायनों के कुछ रूप निम्न हैं।

### प्रथम पद

आज गोपाल रास रस खेलत, पुलिन कल्पतरु तीर री सजनी ।  
 शरद विमल नभ चंद्र विराजत, रोचक त्रिविधि समीर री सजनी ।  
 चपक वकुल मालती मुकलित, मत्त मुदित पिक कीर री मजनी ।  
 देत सुधग रागरग नीकी, ब्रज युवतिन की भीर री सजनी ।  
 मधवा मुदित निमान वजावत ब्रत छाँडी गुनि धीर री सजनी ।  
 जै श्री हित हरिवंश मगन मन श्यामा, हरत मदन धन पीर री सजनी ।

### द्वितीय पद

वाँसुरी बजाई आज रग सो मुरारी ।  
 शिवसमाधि भूल गये ऋषि मुनि की तारी ।  
 वेद पढत ब्रह्मा भूले, भूले ब्रह्मचारी ॥ वाँसुरी० ॥  
 रम्भा सम ताल चुकी, भूली नृत्यकारी ।  
 जमुना-जल उलटि बह्यो, सोभा आज न्यारी ॥ वाँसुरी० ॥  
 वृंदावन बसी बजी, तीन लोक प्यारी ।  
 ग्वाल बाल मगन भये, ब्रज की सब नारी ॥ वाँसुरी० ॥  
 सुंदर स्याम मोहिनी मूरति, नटवर वपुधारी ।  
 सूर के प्रभु मदनमोहन, चरनन बलिहारी ॥ वाँसुरी० ॥<sup>१</sup>

### तृतीय पद

आली चली, आली चली, पनघट पर ठाड़ी छैल रोकेँ गैल ।  
 बरजोरी मोरी गगरी फोरी ॥ आली चली० ॥  
 अगर बगर झगर करत, ए ए ए, नदलाल जी ।  
 मोसो कीनी बरजोरी, गागर मोरी फोरी, ए बइयाँ मरोरी ।  
 कैसो निपट निडर झगर करत मानत नाँहि ए ए ए ॥ आली चली० ॥

३ रास में जो भी पद गाया जाता है उसी के अनुरूप दृश्य भाव व नृत्य के पद के साथ चलता है। उक्त पद गायन में मडलाकार नृत्य के समय बीच-बीच में कृष्ण मंडल के मध्य में नटवर वेश में वासुरी-वादन का अभिनय करते हैं और गोपिया उनके चारों ओर मंडल बनाकर नृत्य करती हैं।

### चतुर्थ पद

हाँ टेढी रे, हाँ टेढी रे,  
हाँ तेरी टेढी नजरिया, हाँ श्याम हाँ ।<sup>५</sup>  
गोकुल तेरी टेढी, वृन्दावन तेरी टेढी,  
हाँ टेढी टेढी रे, हाँ तेरी मथुरा नगरिया, हाँ श्याम हाँ ।  
मुकुट तेरी टेढी, लकुट तेरी टेढी,  
हाँ टेढी रे, हाँ तेरे मुख पै मुरलिया, हाँ श्याम हाँ ।  
गली तेरी टेढी, कुज सब टेढी,  
हाँ टेढी टेढी रे, हाँ तेरी जमुना किनरिया, हाँ श्याम हाँ ।

### पंचम पद

आली चली, आली चली, निरखिये नवरग ।  
श्याम सुभग अंग, खेलिये हरि सग ।  
मुकुट लकुट भ्रुकुटि मटक मुरली स्वर घोर ।  
तिरछी करि मारि गयो नैनन की कोर ॥ आली चली० ॥  
सोहै अली भानु लली भूषन सजि अंग ।  
पायल धुनि स्रवन सुनत, लजति रति अनग ॥ आली चली० ॥  
ताथेई थेई, ततथेई थेई, नाचत भुज जोर ।  
कोयल कल गान रटत नाचत बन मोर ॥ आली चली० ॥  
दोऊ रसिक दोऊ प्रेम मूरति चित चोर ।  
निरखि निरखि 'श्याम सखी' डारत तून तोरि ॥ आली चली० ॥

### षष्ठ पद

नाँचै छवीली ब्रजराज<sup>६</sup> छूम छननन नननन ।  
ता ता थेई, ता ता थेई, चनन चपल आली ॥ नाचै ॥  
सजनी रजनी, सरस सरद ऋतु, आज सुफल आली ॥ नाचै० ॥

४. यह अर्वाचीन पद है जो रासधारी मेघश्याम जी की रचना है, जो कुछ वर्ष पहले ही रास में जोड़ी गयी थी। इस प्रकार की जोड़-तोड़ रास में स्वाभाविक रूप से होती रहती है।
५. जब श्रीराधा आगे बढ़कर नृत्य में पहल करती हैं तब समाजी बोलो में परिवर्तन करके गा चठते हैं—'नाचै छवीली राधिका छूम छननन' तथा आगे उक्त बोल ज्यों के त्यों दुहरा दिए जाते हैं। इस प्रकार पद लंबा हो जाता है, तथा कभी कृष्ण के तथा कभी राधा के आगे बढ़कर नृत्य करने से गायन में नाटकीयता उभर चठती है।

## सप्तम पद

हाँजी रच्यौ रास रग, हाँजी रच्यौ रास रग, स्याम सबहिन सुख दीनो ।  
 मुरली-धुनि कर प्रकास, खग मृग सुनि रस उदास,  
 युवतिन तजि गेह बास, बनहि गवन कीनो ॥ हाँजी० ॥  
 मोहे सुर, असुर, नाग, मुनि-जन मन गये जाग,  
 मिव, सारद नारदादि थकित भये ग्यानी ।  
 अमरागत, अमर नारि, आई लोकनि विसारि,  
 ओक लोक त्याग कहत, धन्य धन्य बानी ॥ हाँजी० ॥  
 थकित भयो गति समीर, चन्द्रमा भयो अधीर,  
 तारागन लज्जित भये, मारग नहि पावे ।  
 उलटि बहत जमुन धार, सुंदर तन तजि सिंगार,  
 'सूरज' प्रभु नारि संग, कौतुक उपजावे ॥ हाँजी० ॥

## रास मे माझों का प्रयोग

इस प्रकार आरम्भ मे सामूहिक गायन के साथ-साथ जब नृत्य होता है तो बीच-बीच मे समाजी स्वरूपों के बोलों को स्वयं दुहराते हैं । जब स्वरूप गायन के बीच-बीच मे मडलाकार नृत्य करते है तब नृत्य मे प्रभावोत्पादकता की वृद्धि के लिए समाजी बीच-बीच मे माझों का गायन भी करते हैं । ब्रज के अनेक साहित्यकारों ने रास की इन माझों की रचना की है । वल्लभरसिक जी की माझ ब्रज साहित्य मे बहुत महत्वपूर्ण मानी जाती हैं । वे माझों के सम्राट माने गये हैं । रास-नृत्य के मध्य मे गाई जाने वाली कुछ माझें व पद निम्न हैं । रास के समय के अनुसार विभिन्न रागों मे ये माझ द्रुत गति से नृत्य के साथ होने वाले गायन की लय के अनुरूप गाई जाती है । कभी-कभी छोटे पद भी माझों की भाँति बोल दिए जाते हैं ।

माझ (१)—प्रीतम रहैं प्रिया मन लीयें, प्रिया लियें मन पी की ।  
 सखी रहे दोऊनि मन लीयें, रग बढे अति नीकी ।  
 कानन छवि नित नई दिखावै, प्रेम बढे नित ही की ।  
 वृदावन हित रूप बिहारिनि, सकल तियनि सिर टीकी ।

(२) कोई रसिक स्याम रस पीवैगो, पीवैगो सोई जीवैगो ।  
 पीवैगो सोई फूलैगो, तन मन देखि न भूलैगो ।  
 पीवैगो सोई माचैगो, साधु सग मिलि राँचैगो ।  
 चाखैगो सोई जानैगो, कहन कीन पतियावैगो ।  
 'व्यास' दास जिय भावैगो, तब अग खबासी पावैगो ।

(३) गिरघर नाचै सखिन सग ।

प्रेम उमग, दै गलवाही, मृदु मुसिकाई,

प्राणप्रिया राधाके सग ।

अतिही सुदर परम मनोहर सब मिलि नाचत अतिही सुढग ।

प्राणन प्यारी नन्द दुलारी रास रच्यौ बाढौ रस रग ।

सब ब्रजनारी दै करतारी घूम घूम घूम नचत सुधग ।

धनस्याम, छबिधाम, पूर्णकाम, कौ वृदावन नव रंग ।

(४) सुनि धुनि मुरली बन वाजै, हरि रास रच्यौ ।

कुज कुज दुम बेलि प्रफुल्लित, मडल कचन मणिनि खच्यौ ।

नृत्यत जुगल किसोर अली, जन मन मिलि राग केदारो सच्यौ ।

श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुज विहारी,

नीके आज गोपाल नच्यौ ।

बल्लभरसिक जी की दो माझ

(१) झमकि चली सग बाल हाल करतालनि लै लै गोरी ।

लाई गति मृदग उपजाई, भाँई बन धन धोरी ।

थेई थेई ततथेई, थेई थेई, थेई धुनि लै जोरी ।

बल्लभ रसिक विहारी प्यारी, प्यारी तान झकोरी ।

(२) नव नागर नट चटक मटक सो, मोर मुकुट छवि धारी ।

धारी छवि चटकीले दुपटा, लटकत छोर छटा री ।

किये प्रकाश रास-मडल पर, काछि, काछिनी न्यारी ।

बल्लभ रसिक कर लिये मुरली, सुर लिये तिय मन हारी ।

यह या इसी प्रकार की अनेक माझो रास के नृत्यों में अलकरण का साधन है जो समूह नृत्य के समय विशेष रूप से गाई जाती है ।

प्रथम चरण (नृत्य)

इस समूह गायन के उपरांत नित्य-रास का प्रथम भाग आरम्भ होता है जो नृत्य प्रधान है । प्रथम समूह गायन के समाप्त हो चुकने के बाद फिर रास के पात्र रास के इस प्रथम चरण में नहीं गाते । वे केवल नृत्य करते हैं और नृत्य के पद और वोलो को इस प्रथम चरण में समाजी ही गाते हैं । प्रधान समाजी समूह गान के उपरांत गाता है ।

नाचत रास मे लाल बिहारी ।<sup>१</sup> नचवत हैं ब्रज की सब नारी ।

तादीम तादीम तत तत थेई थेई, थुगन थुगन लेत गति न्यारी ।

यह गीत पहले जब विलवित में आरंभ होता है तो श्याम श्यामा आमने-सामने नयनो से नयन मिलाकर मंडलाकार नृत्य आरंभ करते हैं । प्रिया-प्रियतम के आश्व-पार्श्व में सखीगण मंडल की रचना को पूर्ण करती हुई नृत्य करती हैं । धीरे-धीरे समाजी उक्त गीत की लय बढ़ाते हैं । वे पहले उक्त बोलो को दुगुन में बोल कर फिर तिगुन में बोलते हैं और इसी क्रम से मंडलाकार नृत्य की गति बढ़ती जाती है । तिगुन में चार-पाच मंडलाकार चक्कर लग जाने पर फिर सभी पात्र आमने-सामने मुह करके मंडलाकार नृत्य मुद्रा में बैठकर बाधो की ताल के साथ हाथ से ताल देकर तथा हाथ, ग्रीवा, मुख और कमर को हिलाकर भाव-प्रदर्शन करते हैं तथा इसके उपरांत पंक्तिवद्ध खड़े हो जाते हैं । इस पंक्ति के मध्य में कृष्ण उनके वाम पार्श्व में राधा तथा राधा-कृष्ण के दोनों ओर सखिया स्थान लेती हैं ।

इस समय उक्त गायन की लय चौगुनी हो जाती है और तत तत थेई, तत तत्ता थेई, तत तत्ता थेई के स्वरो के साथ पृथक-पृथक परमलुओं पर क्रमशः पहले कृष्ण, फिर राधा तथा तदुपरांत एक-एक व दो-दो गोपियों के जोड़े पृथक से नृत्य करते हैं । तततत्ता थेई के बोलो पर पाव बढ़ाते हुए प्रत्येक पात्र, नृत्य-कर्ताओं की पंक्ति से निकल कर समाजियों के बैठने के स्थान तक पहले आगे बढ़ते हैं और फिर पीछे मुड़कर निम्न परमलु पर भावनृत्य करके ततत्ता थेई पर ही वापिस लौटकर यथावत नृत्य-पंक्ति में अपना स्थान (पूर्ववत) ग्रहण कर लेते हैं ।

सर्वप्रथम 'तततत्ता थेई' पर कृष्ण आगे बढ़ते हैं और निम्न परमलु पर नृत्य करते हुए भाव-प्रदर्शन करते हैं । नृत्य में एक बार व उछलकर हाथों को भूमि पर टेककर एक धिलाग भी लेते हैं । उनके नृत्य का परमलु निम्न है :

तिकट तिकट धिलाग, धिकतक, तोदीन धिलाग, तक तो (यह बोल दो बार बोले जाते हैं) ।

फिर—ता धिलग, धिग धिलग, धिकतक, तोदीम, तोदीम, धेताम धेताम,

धिलग, धिलग, धिलग, तत गदगित थेई ।

तततत्ता थेई, तततत्ता थेई, तततत्ता थेई ॥

पुन : 'तततत्ता थेई' होने पर कृष्ण यथास्थान पहुंच जाते हैं । उसके उपरांत

‘तततत्ता थेई’ पर फिर राधा उसी प्रकार आगे बढ़ती है । उनके नृत्य का परमलु इस प्रकार है—

तातू त्रंग, थुन थुन तो, धिकतू चग थुन थुन तो ।  
ता थुन थुन, धिक थुन थुन, धिक तक, थुंग थुग तक ॥  
थुग थुग तक, थुग थुग थुग तक, गदगिन थेई ।  
तततत्ता थेई, तततत्ता थेई, तततत्ता थेई ॥

‘तततत्ता थेई’ के साथ राधिका भी ठीक कृष्ण की ही भाति यथास्थान पहुँच जाती हैं । इसके उपरांत पुनः ‘तततत्ता थेई’ होने पर गोपियाँ क्रमशः एक-एक या दो-दो के गुरम में नृत्य के लिए पक्ति से बाहर निकलती हैं । सखियों के नृत्य के परमलु तीन हैं, जिन पर क्रमशः सखियाँ नृत्य करती हैं । ये परमलु निम्न हैं—

(१) तत्तुक दम, धिरकिट तक, धिकतक, नग नग, तू तू त्रान तो ।  
तत्तुक दम, धिरकिट तक, धिकतक, नग नग, तू तू त्रान तो ॥  
ता त्रांग, तत्ता त्राग, तत्ता ताग तद गदगिन थेई ।  
तततत्ता थेई, तततत्ता थेई, तततत्ता थेई ॥

(२) तक तक, झुन झुन, झुन कुट जै जै, कक्कू कान नव कुजय ।  
तक तक, झुन झुन, झुन कुट जै जै, कक्कू कान नव कुजय ॥  
गिड गिड ताता, गिडगिड ताता, थुगा गिडता, गद्गिन थेई ।  
तततत्ता थेई, तततत्ता थेई, तततत्ता थेई ॥

(३) तेजिक तेजिक तेजिक तेजिक त्री त्रेकता, जिजिक तत थेई ।  
तेजिक तेजिक तेजिक तेजिक त्री त्रेकता, जिजिक तत थेई ॥  
जिजिक ततथेई, जिजिक ततथेई,  
तेजिक तेजिक, तेजिक तेजिक, त्री तेजतिक थाता थेई ।  
तततत्ता थेई, तततत्ता थेई, तततत्ता थेई ॥

सखियों के नृत्य के उपरांत पुनः श्रीकृष्ण के नृत्य की बारी आती है । इस बार वे पहले की भाति ही तततत्ता थेई पर आगे बढ़ते हैं और आगे अकित परमलु पर नृत्य करते हैं । इस बार के नृत्य में वे उकड़ू बैठकर आगे व पीछे कुदान लगाकर नृत्य करते हैं तथा बैठते और खड़े होते हैं । आगे अकित परमलु में ‘तद्दी’ की दूसरी आवृत्ति होने पर वह पीछे की ओर कुदकते हैं तथा ‘त्रान त्रान त्रान’ के तीनों बोलों पर तीन कुदान आगे लगाकर खड़े होते हैं । परमलु इस प्रकार है :



तद्दी तद्दी तद्दी तद्दी, धिकतक तद्दी<sup>७</sup> त्रान त्रान ।  
 तद्दी तद्दी तद्दी तद्दी, धिक तक तद्दी, त्रान त्रान ॥  
 त्रान, त्रान, त्रान, (तीन छलाग लगाकर खड़े होना)  
 तनतत्ता थेई, तततत्ता थेई, तततत्ता थेई ।

कृष्ण के खड़े होने पर आगे-पीछे नृत्य करने के परमलु ये हैं जो पहले परमलु के साथ ही मलग्न हैं । इसके 'ताथा' बोलो पर कृष्ण एक हाथ से दूसरे हाथ पर ताल लगाते हैं । उक्त 'तततत्ता' थेई' आरम्भ होते ही नृत्य पक्ति के समीप पहुँचते हुए श्रीकृष्ण पीठ की ओर पगताल देते हुए उल्टा चलकर अपने स्थान पर आते हैं और फिर निम्न परमलु पर घुटने के बल बैठ कर तीन चार हस्तचालन द्वारा भाव-प्रदर्शन करते हैं ।

जिजिक तत थेई, जिजिक तत थेई, जिजिक तत थेई ता था ।  
 जिजिक तत थेई, जिजिक तत थेई, जिजिक तत थेई ना था ।  
 जिजिक तत थेई ता, जिजिक तत थेई ता, जिजिक तत थेई ता ।

परमलु के यह तीन चरण बुल जाने पर कृष्ण परमलु के चौथे चरण पर घुटनो का नृत्य करते हैं जो इस प्रथम चरण का अंतिम नृत्य होता है ।

थेई थेई थेई थेई ता, ना थे थे थे, थे थे थेता, त्रिय ता, त्रिय ता,  
 त्रि तेगता, गदगिन थेई ता ।<sup>८</sup>

घुटनो के नाच के उपरान्त कृष्ण के खड़े होते ही रास में 'तनतत्ता थेई' के बोले अपनी पूरी लय में उभरते हैं तो सब स्वरूप फिरकी लेकर एकमात्र द्रुतगति से नाच उठते हैं फिर फिरकी लेकर मिहामन पर ययास्थान चढ़ कर बैठ जाते हैं ।

### घुटनो का नाच

रास में भगवान् कृष्ण का घुटनो का नृत्य सबसे अधिक प्रभावोत्पादक नृत्य है । यह नृत्य वास्तव में मयूर-नृत्य की अनुकृति है । वह दृश्य विस्मयकारी होता है जब कृष्ण कटि-काछनी ऊँची करके भूमि पर बैठकर घुटुओ के बल पर नाचने लगते हैं । यह नृत्य बड़े वेग से होता है जो अपना अनोखा आकर्षण रखता है । भरतनाट्य की 'अमरी' से यह नृत्य कुछ मिलता हुआ है । कृष्ण के इस नृत्य के समय सब सखिया 'धन्य है, धन्य है' पुकार कर रसोत्कर्ष में

७. कोई-कोई रासधारी 'धिक तक तद्दी' के स्थान पर 'तद्दी तद्दी' ही बोलने हैं ।

८. कुछ रासधारी उक्त परमलु के स्थान पर यहाँ निम्न परमलु से काम लेते हैं  
 त्रिदिक तत थेई, त्रिदिक तत थेई ।

त्रिदिक तत थेई ता, त्रिदिक तत थेई ता, त्रिदिक तत थेई ता ।

स्वामी हरिदास :  
रास के अनन्य रसिक  
और प्रमुख संस्थापक



महाप्रभु  
हित हरिवंश



रासमंच का शृंगार-गृह



वृंदावन के चैनघाट पर महाप्रभु हित हरिवंशजी द्वारा स्थापित रास रंगमंच का वर्तमान रूप । मध्य में सीढ़ीवाला सिंहासन है, जिसमें रास के समय राधाकृष्ण विराजमान होते हैं ।



ब्रज की  
रासलीला



रास से प्रभावित  
एक प्राचीन चित्र

सावि जुगल



कुषाण-कालीन एक नृत्योत्सव, जिसमें  
ब्रजवालाएँ नाच-गाकर आनंदमग्न हैं।



रासलीला : एक प्राचीन चित्र

राधाकृष्ण का  
युगल-नृत्य



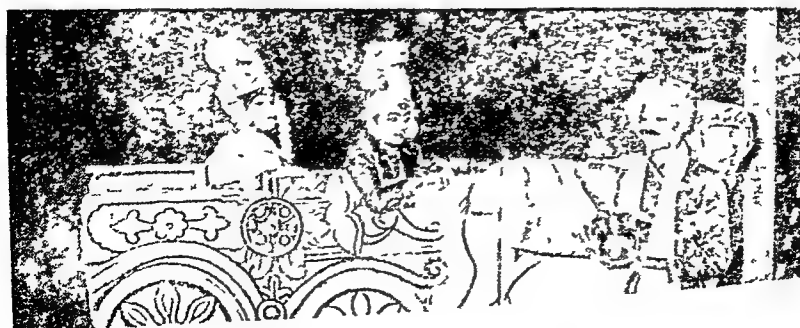
माखन चोरी की  
एक मुद्रा



रास मे  
घोटुहो का  
नाच



कमल की  
मुद्रा मे  
रास-नृत्य



रास मे  
परदे के द्वारा  
यमुना जी  
का चित्रण



रासलीला . एक छवि





राधाकृष्ण • रास की एक रमलीन मुद्रा



व्रज लीला मंच द्वारा प्रस्तुत  
रासलीला मे नृत्य करते  
श्यामा-श्याम

और भी सहायक हो जाती है। भूमि पर फिरकी लेते कृष्ण यदि परमलु समाप्त होने पर भी मडलाकार चक्कर लेते रहते हैं तो समाजी निम्न परमलु—

थेई थेई थेई थेई, तत्त थेई थेई ।

थेई, थेई, थेई, थेई, थेई, थेई, थेई, ता'। बोलकर उसे समाप्त कराते हैं। स्वरूपों के सिंहासन पर विराजमान होने पर फिर मुख्य समाजी द्वारा विलंबित में 'टूट परी मोतिन की माला बीनत फिरत गुपाल' अथवा ऐसा ही कोई पद उठाया जाता है। उमें सुनकर श्रीकृष्ण सिंहासन से चुपचाप नीचे उतरकर ३-४ डग रखते हैं तथा पुनः श्रीराधा की ओर उन्मुख होकर धीरे-धीरे सिंहासन पर चढ़ कर उनकी चद्रिका, साडी, माला, कुडल आदि सवारने का अभिनय करते हैं, तथा गीत समाप्त हो जाने पर उनके हाथ जोड़कर अपने स्थान पर विराज जाते हैं।<sup>१</sup> इस प्रकार नित्य-रास का यह प्रथम चरण (नृत्यांश) समाप्त होता है।

## विश्राम-काल

इस बीच यदि आवश्यक हो तो स्वरूपों के आगे पर्दा लगा दिया जाता है। इस समय भक्तवृंद पान आदि से तथा पखा झलकर पर्दों के अंदर स्वरूपों का श्रम विमोचन भी कर सकते हैं। समाजी इस समय अपने समयोचित गायन का क्रम रासारभ की ही भांति पुनः आरंभ कर देते हैं। यह पद भी उसी प्रकार के होते हैं जैसे रासारभ के समय गाये जाते हैं। प्रथम समाजी जिस भाव का पद कहता है, दूसरे समाजी भी उसी भाव के पदों का गायन करते हैं। यह विश्राम लगभग १० मिनट का होता है।

## श्रीकृष्ण का प्रवचन

आज से १५-२० वर्ष पूर्व इस विश्राम के बाद ही नित्य-रास का दूसरा चरण प्रारंभ हो जाता था, परंतु पिछले वर्षों में इस प्रथम विश्राम के उपरांत रास में भगवान् कृष्ण के प्रवचन की परंपरा और जुड़ी है। इससे पूर्व किसी-किसी मडली में एक सखी का छोटा सा प्रवचन पहले होता था जिसमें रास, रासविहारी या लीला-भूमि व्रज की महत्ता का प्रतिपादन होता था, परंतु वह रास का कोई सबल और प्रबल अंग न था। रास में कृष्ण के प्रवचन की यह परंपरा वृंदावन के एक साधु श्री प्रेमानंद जी ने स्थापित की है। सर्वप्रथम उन्होंने ही एक प्रवचन लिखकर उसे कृष्ण के एक पात्र को दिया था, जिसे श्रोताओं ने बहुत पसंद किया, तब से प्रवचन की यह परंपरा रास में लोकप्रियता प्राप्त कर

1. The first part of the paper is devoted to a general discussion of the problem of the existence of a solution of the system of equations (1) for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$ . It is shown that the system (1) has a solution for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  if and only if the condition  $\alpha + \beta = 1$  is satisfied.

2. In the second part of the paper the problem of the existence of a solution of the system (1) for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  is solved. It is shown that the system (1) has a solution for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  if and only if the condition  $\alpha + \beta = 1$  is satisfied.

3. In the third part of the paper the problem of the existence of a solution of the system (1) for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  is solved. It is shown that the system (1) has a solution for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  if and only if the condition  $\alpha + \beta = 1$  is satisfied.

4. In the fourth part of the paper the problem of the existence of a solution of the system (1) for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  is solved. It is shown that the system (1) has a solution for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  if and only if the condition  $\alpha + \beta = 1$  is satisfied.

5. In the fifth part of the paper the problem of the existence of a solution of the system (1) for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  is solved. It is shown that the system (1) has a solution for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  if and only if the condition  $\alpha + \beta = 1$  is satisfied.

6. In the sixth part of the paper the problem of the existence of a solution of the system (1) for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  is solved. It is shown that the system (1) has a solution for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  if and only if the condition  $\alpha + \beta = 1$  is satisfied.

7. In the seventh part of the paper the problem of the existence of a solution of the system (1) for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  is solved. It is shown that the system (1) has a solution for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  if and only if the condition  $\alpha + \beta = 1$  is satisfied.

8. In the eighth part of the paper the problem of the existence of a solution of the system (1) for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  is solved. It is shown that the system (1) has a solution for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  if and only if the condition  $\alpha + \beta = 1$  is satisfied.

9. In the ninth part of the paper the problem of the existence of a solution of the system (1) for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  is solved. It is shown that the system (1) has a solution for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  if and only if the condition  $\alpha + \beta = 1$  is satisfied.

10. In the tenth part of the paper the problem of the existence of a solution of the system (1) for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  is solved. It is shown that the system (1) has a solution for arbitrary values of the parameters  $\alpha$  and  $\beta$  if and only if the condition  $\alpha + \beta = 1$  is satisfied.

दृष्टि परै है वही वही स्याम ही स्याम दीखिवे लग जाय है ।

दोहा—लाली मेरे लाल की, जित देखो तित लाल ।

लाली देखन में गई, मैं हूँ है गई लाल ।

वार्ता—यह है तन्मयता का स्वरूप । यह भीतर हृदय में हूँ छाय जाय है और बाहर जगत में हूँ । ऐसी प्रानी मोकू मंदिर में या एक मूर्ति में ही नहीं देखें है । वह तो सर्वथा सर्वत्र ही मोकू देखें है । परंतु यह तन्मयता आवैं कैसे है ? यह आवैं है कोई एक भाव या साधना सो । मोकू पुत्र मानकें वात्सल्य-भाव सो, सखा मानकें सख्य भाव सो, कान्त मानकें मधुर भाव सो, शत्रु मानकें बैर भाव सो । काम क्रोध करिकें हूँ कस शिशुपाल की तरह मेरे ही स्वरूप कू प्राप्त है जाय है । सूर्य उदय होय और अघकार दूर नहीं भयो तो वह सूर्य ही कैसे ? ऐसे ही यह जीव मोसो काम क्रोध करै और वंमो ही बन्यो रहै वह तीन काल हूँ में न भयो और न होयगो । यह है विषय सबध का चमत्कार । जहा मैं विषय हूँ वहां काम-क्रोध जैसे अधर्म हूँ परम धर्म बन जाय हैं, और जहा जीव विषय है वहा दया दान जैसे धर्म हूँ अधर्म है जाय हैं ।

तुक—काम नरक का द्वार कहायो, गोपीन काम सो गोविंद पायो ।

काम नाम तहाँ प्रेम घरायो ॥

दो०—ब्रज गोपीन के भाग्य कू ब्रह्मा शिव ललचात ।

रमा तपस्या कर रही, उद्धव पद-रज च्छात ॥

काम होय ब्रज गोपीन का सो, मोकू लीयो नचाय ॥ भाव० ॥

रावण का सो बेर बढ़ावै, गारी ज्यो शिशुपाल सुनावै ।

कस ज्यो भय सो नीद नसावै ॥

दो०—अपने हाथन मारिकै, तारो कुल परिवार ।

भक्त तेरें कछु काल में, (सौ) बैरी छिन में पार ॥

भले बुरे सब भाव की डोरी, बाँधो मम पग लाय ॥ भाव० ॥

मोह बढ़ावै लाडली लाल सो, लोभ करै मो मोहन ग्वाल सो ।

मान करै नटखट नदलाल सो ॥

दो०—चोरी करी (तो) मो चोर हित, छल छलिया के काज ।

द्वार बंद यमराज का, खुलै 'प्रेम' का राज ॥

सब धर्मन कू छोड़ भजो मोहि, परम धर्म यह भाय ॥ भाव० ॥

श्लोक—सर्व धर्मान परित्यज्य, मामेक शरण ब्रज ।

अहन्त्वा सर्व पापेभ्यो, मोक्ष वस्यामि मा शुचि ॥

जाने अपने भले बुरे भावन की पूजा कू मेरे अर्पण कर दियो है वह

दुराचारी हूँ मेरे पास आय जाय है, जानै मेरे अपर्ण नहीं कियो वह धर्मात्मा हूँ  
स्वर्ग नरक में भटकती लटकती रहि जाय है । और जब वह जीव मेरे सनमुख  
आय जाय है तो—

मैं नहीं देखूँ कैसे आयी ।

कौन भाव हिरदय में लायी ।

कैसे हूँ मो ढिग तो आयी ।

दो०—सनमुख होत ही कर दऊँ कोटि जन्म अध नास ।

एक बार कैसेहुँ तो, आवैं मेरे पास ॥

मैं तो भुजा पसारे ठाडौ, तू कब आवैं घाय ॥ भाव० ॥

और—

आवत ही मैं हृदय लगाऊँ ।

भय हर लऊँ सब दुख नसाऊँ ।

अपनी बाँह की छाँह बसाऊँ ।

दो०—जो तू आवैं एक पग, मैं आऊँ पग माठ ।

जो तू करो काठ सौ, मैं लोहे की लाठ ॥

‘प्रेमानंद’ मो प्रभु के चरनन, तन मन देय चढाय ॥ भाव० ॥

## प्रवचन का दूसरा उदाहरण

रसिया—जो रस बरसि रह्यो ब्रज माँही, वाकी दर्शन त्रिभुवन नाहि ।

दरसन त्रिभुवन नाहि, वह रस तीन लोक में नाहि ॥

वार्ता—अ हा हा ! वह कौन सौ रस है जो ब्रज में तो बरसि रह्यो है और  
अन्यत्र तीनों लोकन में बरसिवी तो कहा वाके दर्शन हूँ दुर्लभ है । वह  
है प्रेम-रस ।

प्रेम दो प्रकार के होय है : एक प्रेम तो भक्ति-रूप है, दूसरी रस-रूप  
है । ज्ञान मिश्रित प्रेम तो भक्ति-रूप है और ईश्वर ज्ञान-शून्य प्रेम रस-रूप है ।  
श्रीकृष्ण भगवान सब प्रकार सो हमसो बडे है, हमारे रक्षक है, हमारे पूज्य हैं,  
या प्रकार को ज्ञान जा प्रेम में मिली भयो रहे है वह ज्ञान मिश्रित प्रेम कहावै  
है । ब्रज सो बाहर मथुरा, द्वारका, अयोध्या, वैकुण्ठ धाम में यही ज्ञान मिश्रित  
प्रेम है । परंतु ब्रज के प्रेम में या ज्ञान की मिलावट नहीं है । ब्रज में मोक्ष  
ईश्वर करिकै नहीं माने हैं । अपनी ही जैसी गोप ग्वारिया करिके माने हैं और  
मान करिकै प्रेम करें हैं । याही मो ब्रज को प्रेम विशुद्ध रस-रूप है, बड़ी ही  
मधुर है, याके स्वाद में बड़ी ही चमत्कार है । याके प्रेम-रस दर्शन सो मैं हूँ  
चमक उठूँ और संसार हूँ चमक उठै है । मैं माता जसोदा के स्नेह-रस में

अपनी ईश्वरताई कू मूल के वधि गयी तबहू ससार चमक उठ्यो कि ऐसी प्रेम ब्रज कू छोड़ अन्यत्र कहू नहीं है । यह है ब्रज के वात्सल्य-रस की चमत्कार । और सब सखान के संग अपनी ईश्वरताई कू मूल, उनकू अपने कंधा पै चढाय लियो तबहू समार चमक उठ्यो कि ऐसी सखा ब्रज कू छोड़ि अन्यत्र कहू नहीं है । यह है ब्रज के सत्य-रस की चमत्कार । और जब ब्रज गोपिन के संग रास मे अपनी ईश्वरताई मूलि, उनके चरन दवायवे लग्यो तब हू ससार चमक उठ्यो के ऐसे रसिक गिरोमणि ब्रज कू छोड़ अन्यत्र कहू नहीं है । यह है ब्रज के मधुर रस की चमत्कार ।

श्लोक—लीला प्रेमणां प्रियाधिव्य, माधुर्यो वेणु रूपयो ।

इत्य साधारण प्रोक्त, गोविन्दस्य चतुस्तय ॥

चतुर्ध्वमाधुरी तस्य, ब्रज एव विराजते ।

ईश्वर क्रीडयोर वेणासु, तथा श्री विग्रह सच ॥

ये जो ब्रज की चार प्रकार की माधुरी हैं बिनके कछु दृष्टात सुनो । एक ओर तो मेरी व्याम रूप, दूसरी ओर मेरे अन्य अवतारन के रूप—

सूकर है कव वशी बजाई ।

नरसिंह बन कव गैया चराई ।

कछुआ बन कव गोपी नचाई ।

मछली बन कव चीर चोर मैं, चढ्यो कदम पै जाय ॥ जो रस० ॥

जो कहूँ देखती जसुमति माता ।

वाँधि जो लेती (मेरे) कैसे हाथा ।

लम्बे देव की वह झाँकी, कहाँ यह झाँकी ब्रज माँहि ॥ जो रस० ॥

नरसिंह बन गैया जो घेरती ।

घोरी धूमर कहिक टेरती ।

एकहु को कहूँ खोज न पावती ।

रह जाते नरसिंह जी इकले, गोपी ग्वाल न गाय ॥ जो रस० ॥

अहा हा । जा समय मैं अपनी वशी मधुर-मधुर स्वरन सो बजाऊ हू तो सब ग्वाल गैया मेरे पास आय जाय है और गैया तो मेरे अग कू चाटिबे लगि जाय हैं । यदि मैं नरसिंह भगवान बन जाऊ तो न मेरे पास कोई गैया रहेगी न ग्वाल, फिर तो रह जायेंगे नरसिंह जी अकेले ठठनपाल, मदन गुपाल ।

यदि अवही यही रास मे मैं कछुआ भगवान बन जाऊँ, तो मेरी रास यही समाप्त है जायगी और रास की जगह भयानक रस की लीला प्रारंभ है जायगी । यासो ये मेरे कच्छ मच्छ, नरसिंह, वाराह, त्रिविक्रम, रूप तो दण्डवत्

प्रणाम करिबे के ही योग्य हैं। गोदी में खिनाइबे और गलबैया दैकें बिहार करिबे योग्य मेरी रूप है नदलाल। यह मेरी रूप मव रूपन में मधुर और ब्रज की लीला सब लीलान में सिरोमणि है। याही मो 'जो रस बरस रह्यो ब्रजमाँही बाकी दरसन त्रिभुवन नाथ। और अयोव्या में ती मैं राजकुमार हू परंतु ब्रज में एक गोप कुमार हूँ। राजकुमार की प्रजा राजकुमार के दूर मो दर्शन करि सकैं है। जादा में जादा चरन स्पर्श करि सकैं है, परंतु मो गोप कुमार के सग ब्रजवासी जी चाहें मो करि सकैं हैं। वे मेरे सग खाय सकें है, खबाय सकैं हैं, सग में नाच सकैं हैं, मोकू नचाय सकैं है। वे मोकू पीठ सकें है और पिटहू सकैं है। ऐसी सुलभ और ऐसी उदार मेरी रूप कौन में धाम में है? यही मो 'जो रस बरस रह्यो ब्रज माँही सो रस तीन लोक में नाथ।' कहूँ मैं निकुंजराज बनि कै अखंड बिहार कर रह्यो हू, कहूँ विश्वभर बन ममार को पालन-पोसन करि रह्यो हू, परंतु ठीक नर लीला तो गोपाल बन कै नद जसोदा के आगन में ही करि रह्योऊ। याही सो—'जो रस बरस रह्यो ब्रज माँही सो रस बैकुण्ठ में नाथ।' और ब्रज में।

रथ विमान मैं नाँय चढैया।  
गरुड पीठ पै नाहि उढैया।  
पहनुँ न कबहूँ पाँय पन्हैया।  
नगे पायन बन बन डोलूँ,  
ब्रज रस सम कहूँ नाहि जो ०॥

वार्ता—अ हा हा! ब्रज में मैं सदैव नगे पामन सो भ्रमण करती रहूँ हू याही कारण सो ब्रज-रज के एक-एक कण नें पद-पद पै मेरे चरन की छाप पाई है। याही कारण सो ब्रज की एक-एक रेणुका की कोटि कोटि तीर्थन सो हू अधिक महिमा है।

दोहा—तजिकें वृंदाविपिन कू, आन तीर्थं जो जात।

छाँडि विमल चिंतामणी, (सो) कोडी कू ललचात ॥

याही सो—

जो रस बरस रह्यो ब्रज माँही सो रस बैकुण्ठ में नाँय।

(श्री दान बिहारी गोस्वामी, नंदगाव से साभार)

प्रवचन के साथ होने वाले गायन से उसका आकर्षण बहुत अधिक बढ़ जाता है, इसके दो कारण हैं।

(१) गायन की पृष्ठभूमि प्रवचन में प्रस्तुत हो जाने से उसकी प्रभावोत्पादकता बढ़ जाती है।

(२) रास में नृत्य का स्तर गिर जाने के कारण समूह-नृत्यो का आकर्षण

जाता रहा है परन्तु प्रवचन के उपरांत प्रधान रूप से कृष्ण ही नृत्य व गायन करते हैं। प्रत्येक मंडली सबसे अधिक ध्यान कृष्ण के स्वरूप पर ही देती है। प्रायः वही मंडली के सर्वश्रेष्ठ कलाकार होते हैं, अतः इस नृत्य व गायन का स्तर पूर्व नृत्यों से अपेक्षाकृत उन्नत होता है। यही कारण है कि प्रवचन के बाद के नृत्य और गायन में बहुत से भक्त भगवान पर रुपया न्यौछावर करके उनके चरण-स्पर्श करते हैं। इस प्रवचन के आयोजन से मंडली को अतिरिक्त आय हो जाती है।

## द्वितीय चरण (गायन प्रधान)

प्रवचन समाप्त होने पर कृष्ण जैसे ही अपने स्थान पर विराजते हैं कि प्रधान समाजी पुनः 'तततत्ता थेई' बोलकर सब स्वरूपों का पुनः रासभूमि पर आह्वान कर लेता है। सब स्वरूप पहले की भांति ही पुनः रास के दूसरे चरण को समूह-गायन से प्रारंभ करते हैं। यह समूह-गायन प्रायः वे ही हैं जिनसे रास प्रारंभ होता है और जिनमें से कुछ पद पहले उद्धृत किए जा चुके हैं।

पहले समूह-गायन व नृत्य के उपरांत पुनः इस द्वितीय क्रम में राधा-कृष्ण तथा गोपी व कृष्ण के गायन तथा नृत्य आदि होते हैं। प्रथम चरण में जहां नृत्य प्रधान है वहां नित्य-रास के इस द्वितीय चरण में गायन प्रधान रहता है और नृत्य उसके सहयोगी के रूप में उसकी प्रभावोत्पादकता की वृद्धि करता है।

समूह-गायन के बाद यह मंडली के स्वामी के विवेक, मंडली के स्तर और श्रोताओं की इच्छा पर निर्भर करता है कि रास में क्या गाया जाय। समय के अनुसार रास के इस अंग को यथा आवश्यकता छोटा बड़ा भी किया जा सकता है। यदि रास के बाद कोई लंबी लीला होनी हो तो समूह-गायन के बाद ही यह चरण समाप्त हो सकता है। वैसे यह समूह-गायन भी धीरे-धीरे समाप्त हो रहा है। अब कुछ मंडलियां प्रवचन के साथ ही नित्य-रास समाप्त कर देती हैं परन्तु यह पुरानी परिपाटी के विरुद्ध है।

नित्य-रास के प्राचीन क्रम के अनुसार समूह-गान के उपरांत रासमंडली प्रायः राधा-कृष्ण का युगल गान या गोपी-कृष्ण के नृत्य व गायन कराती है। कभी-कभी कोई भावपूर्ण पद स्वयं कृष्ण ही गाकर भाव-प्रदर्शन करते हैं और राधा उनके साथ नृत्य करती हैं। उदाहरण के लिए कुछ वर्षों पहले चाचा वृंदावनदास जी का यह पद नृत्य के साथ कृष्ण गाकर भाव-प्रदर्शन करते थे और राधा उनके साथ नृत्य करती थीं। अब इन भाव भरी कठिन वदियों को रास-धारी भूलते जा रहे हैं—



ठाढी रहि गी लाढ लडैती में माला सुरझाऊँ ।  
नक वेमर की ग्रथि जो खुलि गई ताऊ ए मुगढ बनाऊँ ॥  
टेढी चाल चलत हो प्यारी, मूधी चलन मिगाऊँ ।  
वृदावन हित रूप रमिकवर, तेरे ही गुन गाऊँ ॥

बीच-बीच में उक्त पद की पंक्तियों के साथ—राधे रानी हा हा हा जी, स्यामा प्यारी हो हो हो जी, राधे प्यारी श्री राधा, के मधुर गायन के बीच में लगाकर कृष्ण का नृत्य होता था ।

## युगल गान

अब रास के कुछ ऐसे युगल गान देखिए जिसमें या तो प्रिया-प्रियतम दोनों ही गाते या नृत्य करते हैं अथवा गोपियों के साथ श्रीकृष्ण नृत्य और गायन करते हैं । यह गीत के विशेष आकर्षण रहे हैं ।

समूह में—

प्रानन प्यारी वांसुरिया

सुंदर स्याम सुजान सँवरिया अब न बजावी वांसुरिया ।

सखी—यह सुनि मोहे सुर मुनि जानी

यह्यादिक मनकादिक ध्यानी ।

कृष्ण—यह बशी मोहे लागत प्यारी ।

या पै तन मन धन बलिहारी ।

सखी—चैन नहीं दिन रैन सँवरिया, सूझत नहीं मोहि डागरिया ।

दो०—या बशी के बजत ही, छूटत सबके ध्यान ।

सुधि बुधि ना रहि बदन की, निमर गई कुल कान ।

सँवरिया धुनि सुन है गई बावरिया ॥ सुन्दर श्याम ॥

कृष्ण—(दोहा) या बंशी की फूँक पै, गोवर्धन लियो धार ।

बशी के बल सो परी, नाम मेरी गिरधार ॥

नाम मेरी गिरधार सखी मुन, प्रानन प्यारी वांसुरिया ॥ सु० ॥

## रसिया

लालजी—राधे वृषभानु कुंमारि, ठाढी यमुना के तीर ।

गज गामिनी भामिनी सुघर, चूनर रंग सुरंग ।

मुख लखि बसि लज्जित भयो (राधे) रभा रति चित भग ॥

राधे सकल सुखन की सीव, ठाढी जमुना के तीर ॥

श्रीजी—मोर मुकुट कर वांसुरी (रे) गावत राग सुदेस ।

कटि पट पीत सुहावनी (प्यारे) धूँधरवारे केस ॥

मो मन फँसि गयो प्रेम जजीर, ठाडी जमुना के तीर ॥

लालजी—राधे वृषभानु कुंमारि ठाडी जमुना के तीर ।

श्रीजी—जारूँ बैरिन बाँसुरी (रे) मिलै अकेली गेय ।

लालजी—यह वसी मो मन वसी (राधे) टेर बुलावै तोय ॥

दर्शन बिन मन रहत अधीर । ठाडी जमुना के तीर ॥

श्रीजी—जात पाँत याकी कहा (रे) क्यो राखी मुख लाय ।

लालजी—प्रीति करै सो जाति न पूछै, (राधे) हृदय ते लेय लगाय ॥

जब उर उठत विरह की पीर । ठाडी जमुना के तीर ॥

इस प्रकार के कई युगल-गान रास मे प्रचलित रहे हैं ।

अब रास का एक ऐसा नृत्य गीत देखिए जिसमे राधा-कृष्ण दोनों मिलकर नृत्य करते हैं और एक-दूसरे के परिधानों का वर्णन (गायन) करते हैं । इस गायन के समय सखी पीछे बैठी रहती है । वे नृत्य नहीं करती पर गायन मे योग देती है ।

श्रीकृष्ण—नीलाम्बर धारिन श्री विहारिन, अरी एरी आली नचन  
लाडिली नचत ।

श्रीराधा—ब्रज भूषण भूषित अति सुदर, अरी एरी आली, नचत  
लाडिली नचत ।

सखी—अरी एरी आली नाचत युगल वर नचत ।

श्रीकृष्ण—नचत लाडिली ।

श्रीराधा—नचत लाडिली ।

सखी—अरी एरी आली नचत युगल छवि नचत ।

कभी-कभी रास मे शृङ्खलाबद्ध पद भी गाये जाते हैं, जिनमे पक्ति से पक्ति का उत्तर न देकर पद से पद का उत्तर दिया जाता है । जैसे—

श्रीकृष्ण—पद . तुव मुख नैन कमल अलि मेरे ।

पलक न लगत पलक बिनु देखे, अरवरात अलि फिरत न फेरे ॥

पान करत मकरद रूप रस, मूल नहीं फिर इत उत हेरे ।

‘भगवत रसिक’ भये मतबारे, धूमत रहत छके मद हेरे ॥

श्रीराधा—पद : पिय तोहि नैनन ही मे राखो ।

तेरी एक रोम की छवि पर, जगत बारि सब नाखो ॥

मेटो सकल अग साँवल कौ, अधर सुधा रस चाखो ।

‘रसिक प्रीतम’ संगम की वाते, काहू सो नहीं भाखो ॥

श्रीकृष्ण —पद . तुम मुख चंद चकोर ये नैना ।

अति आरति अनुगगी लपट, भूल गई गति पनहू लगे ना ॥

अरवरात मिलिवेको निगिदिन, मिलेई रहत, मनो कबहू मिलै ना ।

‘भगवत रमिक’ रमिक की बातें, रमिक बिना कोऊ गमृजि मरै ना ॥

खेद है कि वर्तमान में रास मडलिया संगीत का प्राचीन स्तर नहीं बनाए रह सकी हैं और वे रसियाओं में गायन की सामग्री का चयन कर लेती हैं । प्रसिद्ध रासधारी मेघश्याम जी ने पिछले दिनों ऐमा बहुत सा रास-साहित्य लोक धुनों में रच दिया है, जिससे माधारण कोटि के दर्जक को भी कृष्ण-लीला का रस मिल जाता है और उसे राग मडलिया माधारण अभ्यास में ही प्रस्तुत करने में सफल हो जाती है । अतः इस साहित्य को ही अब अधिकांश मडली अपना रही है ।

### दडा-वादन

कभी-कभी रास के अंत में दडा बजाकर भी नृत्य व गायन होता है । लगभग एक फुट चींटे दो दडे सभी स्वरूपों के हाथ में दे दिए जाते हैं । वे उन्हें अपने डघर-उधर के पात्र के हाथों के दडों पर प्रहार करते हुए परस्पर बजाते हुए मडलाकार नृत्य करते हैं । दडों की लय बढ़ने के साथ-साथ यह गीत द्रुत में गाया जाने लगता है .

हे घनश्याम सुंदर श्याम हमारी प्यारी री ।

प्रानन प्यारी, छनवल वारी ॥

नैनन की सैनन मो चितवा चुराय लियो ।

जादू मोपै डारी री । हे घनश्याम० ॥

मोर मुकुट माथे पै सोहै ।

कुडल हलन चलन मन मोहै ॥

था किट धुमकिट, ताकिट तक ।

तक धुम किट, धुम, किट तक था ॥

लेत अलापन प्यारी री, हे घनश्याम० ॥

दडा-वादन के साथ मीरा जी का यह पद भी प्रायः आसावरी राग में गाया जाता है .

पपीहा काहे मचावै सोर ।

अमुआ की डारि कोयलिया बोलै, वन में बोलैं मोर ।

जो सुनि पावै विरहा की मारी, डारेगी पख मरोर ॥

पिया हमारे गये परदेसन, मैं बैठी मुख मोर ।

‘मीरा’ के प्रभु गिरिधर नागर, चरन कमल चित चोर ॥

## झूमर गूथना

उक्त दोनों गीतों को गाकर पहले रास में झूमर भी गूथा जाता था परन्तु अब यह परंपरा समाप्त हो गई है। यह झूमर लकड़ी का होता था जिसके विभिन्न सिरो पर चार या छ. डोरिया नीचे तक लटका करती थी। प्रत्येक स्वरूप डोरी हाथ में पकड़ कर गायन आरंभ करता था तथा गाते हुए परस्पर पात्र नृत्य-मुद्रा में एक-दूसरे से अपने स्थान इस प्रकार बदलते थे कि उससे झूमर की डोरिया गुथ कर एक हो जाती थी। झूमर गुथ जाने पर फिर उसे गीत के साथ ही स्थान बदल कर पुन खोलकर पूर्व स्थिति में ला दिया जाता था।

रास का यह झूमर नृत्य गुजरात के गर्वा नृत्य से एकदम मिलता-जुलता है। भगवान कृष्ण के साथ ब्रज की संस्कृति द्वाराका (गुजरात) पहुंची थी। पता नहीं यह झूमर गूथन की परंपरा रास-नृत्यों से गुजरात में जाकर गर्वा बन गई या गुजरात के गर्वा नृत्य ने ब्रज के रासधारियों को झूमर गूथना सिखाया था।

इस प्रकार नित्य-राम भरत द्वारा वर्णित ताल-रासक, मंडल-रासक और लकुट-रासक का समन्वित वर्तमान स्वरूप है परन्तु खेद है कि इसका स्तर निरंतर ह्रासोन्मुखी है।

## झांकी सज्जा

‘नित्य-रास’ का गायन-प्रधान यह दूसरा चरण पूरा होने पर स्वरूप पुन. ‘लाड़िली लाल की जय’ के साथ सिंहासन पर विराज जाते हैं और उनके आगे पर्दा कर दिया जाता है। पर्दा होते ही श्रृंगारी लोग कभी केवल कृष्ण की और कभी राधा-कृष्ण दोनों की झांकी वही सिंहासन पर ही रग-विरगे परिधानों से तैयार कर देते हैं।

यह झांकी जहां एक ओर साधारण उपकरणों से ही प्रस्तुत रास के श्रृंगारियों की अद्भुत कलात्मक क्षमता की साक्षी है वहां वह रास-मंडली के लिए घन जुटाने का भी एक समर्थ साधन है। झांकी सजाने की यह परंपरा नित्य-रास में हाल में ही विकसित हुई है। पहले रासलीला में प्रसंग के अनुरूप झांकी तो बनाई जाती थी परन्तु नित्य-रास के अंत में अनिवार्य रूप में झांकी-दर्शन कराना आवश्यक नहीं था। अब यह झांकी नित्यरास के अंत में इसलिए आवश्यक हो गई है कि झांकी की प्रभावोत्पादक सज्जा रास मंडलियों की आय का एक सुंदर साधन सिद्ध हुई है। भक्त वृद्ध झांकी-दर्शन से भाव-विभोर होकर भगवान के चरण स्पर्श करते हैं और यथाशक्ति वस्त्रादि और द्रव्य न्यौछावर करते हैं जो रास मंडली के स्वामी की आय का एक अच्छा साधन है। पहले

## रास का लीला-साहित्य

### देवलीला और नरलीला

पिछले अध्याय में हमने रास-साहित्य की चर्चा करते हुए लिखा था कि भगवान कृष्ण के गोलोक के नित्य-रास और अवतरित-रास में अधिक भेद नहीं है। यदि इस रास में कोई भेद है तो यही कि गोलोक का रास केवल नित्य-सिद्धा गोपियों तक ही सीमित था परंतु ब्रज वृंदावन में वही अधिक व्यापक हो गया और उसमें भक्तों के अन्य वर्ग और सम्मिलित हो गए जो विभिन्न प्रयोजनों से ब्रज में गोपी रूप में प्रकट हुए थे, परंतु भगवान की ब्रज-लीलाओं के सवध में, जिनका अनुकरण (प्रदर्शन) रासलीला में होता है उक्त बात लागू नहीं होती। इसका कारण यह है कि गोलोक की देवलीला और भगवान कृष्ण की ब्रज की नर-लीलाओं में समानता नहीं की जा सकती। गोलोक लीला की चर्चा करते हुए आचार्य हजारीप्रसाद द्विवेदी कहते हैं

“भगवान की जो नित्य रिरसावृत्ति (रमण करने की लालसा) है, वही सच्चिदानन्दभयी लीला में सदा अभिव्यक्त होती रहती है। यह नित्य लीला गोलोक में होती है। गोलोक की नित्यलीला प्रपंच गोचर न होने के कारण ‘अप्रकट’ लीला कही जाती है। इसमें विरह भाव का अभाव रहता है, अतएव यह देवलीला है। भगवान के सभी लीला सहचर इसमें नित्य विराजमान रहते हैं।”

परंतु जब देव कृष्ण नर बन कर आता है तो ‘जय काष्ठिय तस चाहिय नाँचा’ के अनुरूप उसे देश, काल और परिस्थितियों से प्रभावित होना पड़ता है। उसी के अनुसार उसे लीलाएं भी करनी होती हैं। उदाहरण के लिए कारागृह में जन्म, गोकुल-गमन, या असुरों के साथ कंस के वध की समस्त लीलाएं या ब्रज को छोड़कर भगवान के मथुरा वास का प्रसंग जिसके कारण ब्रज के कवियों के अनुसार गोपियों को असह्य वियोग सहना पड़ा, ब्रज की नरलीला में ही संभव था, गोलोक धाम की नित्य नियमानुसार चलने वाली संयोग-लीलाओं में

ब्रज की लीलाओं की सी यह विविधता और छटा नहीं पाई जा सकती। आचार्य द्विवेदी जी ने इसीलिए कहा है :

“जहा विरह की आशंका नहीं, नयन कक्ष में अश्रुजल का भार नहीं, हृदय में मिलनोत्कंठा नहीं, प्राणों में विरहाशंका की हूक नहीं, वह देवलीला उतनी मधुर भी नहीं हो सकती। अपने संपूर्ण ऐश्वर्य और महिमा के साथ यह लीला तब प्रकट होती है जब भगवान नरलीला करते हैं। ब्रज-सुंदरियों को जो सुख मिला उसे पाने के लिए वैकुण्ठ धामस्थ भगवान की परम प्रिया का चित्त भी चंचल हो उठा था।”

परंतु लक्ष्मी जी को इन ब्रजलीलाओं में तप करने के बाद भी सशरीर भाग लेने का अधिकार प्राप्त नहीं हो सका और वृंदावन में भगवान के अवतरित होने के समय केवल उन्हें (श्री लक्ष्मी को) उनके (श्रीकृष्ण) वक्षस्थल में सुवर्ण रेखा बनकर ही रहने का अधिकार मिल पाया था। अतः यह ब्रजलीलाएँ गोलोक की लीलाओं से भी कहीं अधिक महिमामयी, गरिमामयी और रस की अथाह सागर हैं। इस सबध में आचार्य द्विवेदी जी और स्पष्टीकरण करने हुए कहते हैं

“नरलीला प्रकट लीला है। वृंदावन उसका मुख्य क्षेत्र है। मथुरा और द्वारका सहकारी हैं अतएव गौण हैं। ऐसा कहा जाता है कि भगवान वृंदावन में पूर्णतम, मथुरा में पूर्णतर और द्वारका में पूर्ण रूप में विराजमान होते हैं।”

### ब्रजलीलाओं का मंच

यही कारण है कि रास रंगमंच के प्रवर्तक आचार्यों ने रास मंच पर नित्यरास के उपरांत केवल ब्रजलीलाओं के प्रदर्शन को ही मान्यता दी थी। रास के मंच पर आज से लगभग २५ वर्ष पूर्व तक भगवान कृष्ण की जन्मलीला से लेकर कंस-वध तथा उसके बाद भ्रमर गीत (उद्धव-गोपी सवाद) तक की लीलाएँ ही अभिनीत होती थी, क्योंकि रास के संस्थापक आचार्य भगवान कृष्ण के पूर्णतम रूप के ही अनन्य उपासक थे। मथुरा का उनका पूर्णतर रूप भी उन्हें विवशता में रासमंच के लिए स्वीकार करना पड़ा था, क्योंकि अक्रूर-लीला में भगवान कृष्ण की विदाई के बाद मथुरा भेज कर वे उन्हें मार्ग में ही नहीं भटका सकते थे, इसलिए रास पर कंस-वध को स्थान देना उनकी भावना की रक्षा के लिए अनिवार्य था। इसी प्रकार बिना कृष्ण के वृंदावन तथा गोपी-ग्वालों और नंद-यशोदा की विरह दशा का निरूपण भी विप्रलम्भ व चरमोत्कृष्टता की प्रत्यक्ष अनुभूति के लिए आवश्यक था। फिर भक्ति-मार्ग के समक्ष योग और ज्ञान मार्ग की हीनता का निरूपण तो रासमंच की मूल आत्मा ही था। अतः भगवान कृष्ण द्वारा मथुरा से उद्धव को ब्रज भेजने की लीला भी उन्हें रास मंच पर मान्य करनी ही पड़ी थी, परंतु जहाँ क्रमवद्ध रासलीलाएँ लगातार होती हैं वहाँ

भ्रमर-गीत लीला के उपरांत दानलीला करके ही रासधारी राम समाप्त करते हैं क्योंकि वे भगवान कृष्ण को वृंदावन विहारी ही मानते हैं। उन्हें यह कदापि सत्य नहीं कि भगवान ब्रज से अन्यत्र भी बस सकते हैं। रासमच मुख्य रूप से ब्रज-विहार का ही उपासक और प्रचारक है।

रासमच पर पूर्णतर कृष्ण की केवल उक्त दो लीला (कस-वध और उद्धव-लीला) को ही स्थान दिया गया है तथा पूर्ण कृष्ण की द्वारका लीलाओं में केवल पहले सुदामा-लीला ही मच पर होती थी। सुदामा-लीला करने वाले महानुभाव अविकाग रासधारियों द्वारा अच्छी दृष्टि से नहीं देखे जाते थे, परन्तु अब वे सब नियम शिथिल हो गए हैं। सुदामा-लीला तो अब प्रायः सभी रासधारी करते हैं, उसके साथ महेडा ग्राम के रासधारी श्री फतेहराम स्वामी ने इन पंक्तियों के लेखक के काव्य-ग्रंथ 'कूवरी' के आधार पर कुब्जा-लीला पृथक् से तैयार की है जिसे वह उद्धव-लीला के साथ अलग से करते हैं। ब्रज कला केंद्र द्वारा सन १९७२ में ब्रज-लीलामच स्थापित किया गया था, तब हमने महाकवि सूर की पदावली के आधार पर कुरुक्षेत्र में राधा-माधव मिलन के प्रसंग को लेकर 'राधा-माधव मिलन-लीला' लिखी थी। वह लीला रास मच पर बहुत लोकप्रिय हुई है। स्वतंत्रता की रजत जयंती के अवसर पर लखनऊ प्रदर्शनी में भी यह लीला की गई थी। इसे अब कई मडलिया बड़े प्रभावी ढंग से करती हैं। श्री रामस्वरूप जी का कहना है कि पहली बार जब यह लीला की गई तब इतना करुणा रस उमड़ा कि दर्शकों के नेत्रों के साथ अभिनेताओं के कंठ भी अवरुद्ध हो गए और लीला बीच में ही समाप्त करनी पड़ी जिसे दर्शकों के आग्रह पर फिर दूसरे दिन ही संपन्न किया जा सका था।

### रासलीलाओं में भक्त-चरित

श्रीकृष्ण की ब्रजलीलाओं के साथ-साथ बाद में रासधारियों ने रास की शैली में भगवान के साथ उनके भक्तों के चरित्र भी लीला रूप में प्रस्तुत करने की परंपरा डाली। राधाकुंड के गिरवरनदन रासधारी ने बहुत पहले ध्रुवलीला रास के मच पर प्रदर्शित की थी और उस काल में इस शैली में अनेक भक्तगाथाएँ मच पर उतारी गईं। परन्तु बाद में वे स्वतः ही समाप्त हो गईं। उसका कारण यह था कि वे लीलाएँ कुछ विशेष मडलियों ने तैयार की थी, उन्हें पूरे रासमच में नहीं अपनाया। जिन रासधारियों ने इन लीलाओं की रचना की उनकी मडली की समाप्ति के साथ ही वे लीलाएँ भी विस्मृत होती गईं। रासधारियों

ने अपने मंच का मुख्य आधार प्राचीन भक्त कवियों की वाणी को प्रमाण मान कर उनके द्वारा रचित परंपरागत कृष्णलीलाओ को ही रखा ।

वर्तमान युग में भक्त-चरित पर आधारित यह लीलाएं अब पुन रास-मंच पर प्रस्तुत की जाने लगी हैं । उडियाबाबा तथा हरिबाबा की प्रेरणा से स्वामी हरिगोविन्द जी ने गौरांग महाप्रभु की पूरी जीवनी ही लगभग ४० गौरांग लीलाओ में तैयार की है जिसे इसी संप्रदाय के विरक्त साधु बाबा प्रेमानंद जी ने लिखा है । उधर इसी परंपरा में दूसरे प्रसिद्ध रासधारी श्री रामस्वरूप जी ने रसिकाचार्य स्वामी हरिदास जी की जीवनी पर १०-११ लीलाएं प्रस्तुत की हैं, जिन्हें वृंदावन के एक रास अभिनेता श्याम जी ने (श्याम सखी) लिखा है । ये दोनों ही मंडलिया अपनी-अपनी इन लीलाओ का देश भर में प्रदर्शन करती हैं और भक्तवृंद उन्हें पसंद भी करते हैं । गौरांग-लीला में महाप्रभु चैतन्यदेव को भक्त के रूप में नहीं बरन राधा-कृष्ण के सम्मिलित विग्रह से उत्पन्न प्रेमावतार के रूप में चित्रित किया गया है क्योंकि गौडिया संप्रदाय ने उन्हें अवतार ही स्वीकार कर लिया है ।

गौरांग लीलाओ में हरि-कीर्तन तथा भक्ति की तल्लीनता धार्मिक भक्तों को प्रभावित करती है परंतु इन लीलाओ का साहित्यिक ताना-बाना बहुत शिथिल है । रास के रस सिद्ध कृष्ण भक्तों की मजी हुई ब्रजवाणी की पदावली की तुलना में गौरांग लीलाओ का काव्य-रूप कहीं भी नहीं टिक पाता । पदों के साथ, गीतों की गढ़त और उसमें भी उर्दू के ढंग की शेर और गजलों की धुनों का समावेश तथा काव्यांश में कहीं ब्रजभाषा और कहीं खड़ी बोली का उर्दू मिश्रित प्रयोग इन लीलाओ की सांस्कृतिक पृष्ठभूमि को कमजोर करता है परंतु साधारण कोटि के दर्शकों को इन लीलाओ की चलती कविता अवश्य प्रभावित कर लेती है । स्वामी हरिगोविन्द जी द्वारा इन लीलाओ को इतने प्रभावपूर्ण ढंग से मंचित किया जा रहा है कि उसमें उसके काव्यात्मक शैथिल्य की ओर जनता का ध्यान नहीं जा पाता । वास्तव में स्वामी हरिगोविन्द की कलात्मक सूझबूझ और प्रस्तुतीकरण की शैली के कारण ही ये लीलाएं इतनी लोकप्रिय हुई हैं कि कहीं-कहीं केवल इन लीलाओ के लिए ही स्वामी जी को आग्रहपूर्वक आमंत्रित किया जाता है और वहां कृष्ण-चरित के साथ-साथ ये लीलाएं भी होती हैं ।

स्वामी रामस्वरूप जी ने जो हरिदास लीलाएं तैयार की हैं उनमें उन्हें अलीगढ़ जिले के हरिदासपुर का निवासी तथा आशुधीर का पुत्र माना गया है । इन लीलाओ का पूरा ताना-बाना ऐतिहासिक तथ्यों की अपेक्षा कल्पना पर ही आधारित है । गायन और दृश्य-विधान द्वारा उन्होंने इस लीला को आकर्षक बनाने की चेष्टा की है परंतु अकबर के स्वामी जी से मिलन की घटना भी इन लीलाओ में नहीं है, न उनका गूढ़ भक्ति पक्ष ही उनमें उजागर होता है । फिर



भी ये लीलाए ब्रज की भावभूमि के अनुकूल है।

इस प्रकार वृंदावन में रासलीला के कथानको में भगवान कृष्ण के साथ जहाँ उनके भक्तों के चरित्रों का लीला रूप में प्रदर्शन आरम्भ हुआ है वहाँ श्री फतेहराम रासधारी (सहेडे वाले) ने गोलोक विहारी भगवान कृष्ण की लीलाओं को भी रास शैली में प्रस्तुत करने का प्रयास किया है। भगवान कृष्ण के अवतार से पूर्व की गोलोक की पौराणिक घटनाओं को कुछ नवीन और कुछ प्राचीन पदों के साथ गुफित करके उन्होंने भगवान कृष्ण के जन्म से पूर्व की गोलोक की घटनाओं पर ३-४ लीलाए तैयार की हैं और उनका प्रदर्शन भी किया है। कुछ मंडलियाँ अब भक्तमाल के भक्त-चरित्रों को भी मंच पर उतार रही हैं। इस प्रकार रास की प्रवृत्ति अब केवल ब्रज की कृष्णलीला के पुराने कगारों को तोटकर नवीन कथानकों की ओर झुकी है। हमने महाकवि सूरदास जी की जीवनी पर स्वयं भी ३-४ लीलाएँ तैयार की थीं और उन्हें ब्रज कला केंद्र के ब्रज लीला मंच ने विभिन्न स्थानों पर प्रदर्शित किया था, परन्तु अभी ये सब प्रयोगावस्था के प्रयत्न हैं। जब तक यह कथानक अपना निश्चित रूप न ले लें, अभी से इनके संबंध में कोई मत निर्धारित करना ठीक प्रतीत नहीं होता। यह तो भविष्य ही बतलाएगा कि ये प्रयत्न रास का उपकार करेंगे या अपकार, परन्तु जब हम नाट्य कला की दृष्टि से इन प्रयोगों पर दृष्टिपात करते हैं तो हमें लगता है कि इस प्रवृत्ति ने रासमंच के लिए कथानकों का एक विस्तृत क्षेत्र प्रदान कर दिया है। अब यह इस मंच के कर्णधारों के ऊपर निर्भर करता है कि वे रास शैली की माला में इन कथा-सूत्रों को कुगलता से पिरो कर इस मंच की श्रीवृद्धि करते हैं या दिग्भ्रमित होकर रास के स्वरूप और शैलीगत सौंदर्य से खिलवाड़ करते हैं। उत्तर वैदिक काल में भी रास पहले श्रीकृष्णलीला से ही आरम्भ हुआ था, परन्तु बाद में उसमें भी अनेक अन्य कथाएँ रासको के रूप में लिखी गईं और अभिनीत हुईं, यह हम पहले लिख चुके हैं। अब वही इतिहास फिर से दुहराये जाने का यह नया क्रम है। हमारे विचार से ऐसे कृष्ण भक्ति प्रधान कथानक जिनमें ब्रज संस्कृति प्रतिध्वनित होती हो, रासमंच पर अवश्य लाये जाने चाहिए, परन्तु उनके आलेख बड़ी सूझबूझ और मंच के स्वरूप के अनुरूप हो इस संबंध में विशेष ध्यान देने की आवश्यकता है।

## लीला भावना

हम यहाँ नवीन प्रयोगों के इस परिचय के उपरांत अन्य परंपरागत राम-लीलाओं के साहित्य की चर्चा करना चाहते हैं जो इन रामलीलाओं के अभिनय का आधार रहा है। इस चर्चा से भी पहले हम लीला और चरित्र में क्या अंतर है यह स्पष्ट करना चाहते हैं, क्योंकि लीला और चरित्र के भेद को बिना समझे

श्रीकृष्ण की ब्रजलीलाओं की भावना को पूरी तरह हृदयगम नहीं किया जा सकता। इस प्रसंग के विस्तार में न जाकर यहाँ हम केवल वृंदावन के हित संप्रदाय के मर्मज्ञ विद्वान् श्री ललिताचरण जी गोस्वामी के शब्दों को दुहरा भर देना ही पर्याप्त समझते हैं। गोस्वामी जी का कथन है :

“चरित्र और लीला चाहे बाहर से एक जैसे ही दीखते हों, किंतु इन दोनों में महत्वपूर्ण भिन्नता है, ‘चरित्र’ के वर्णन में उन क्रियाकलापों का प्रकाशन विशेष रूप से होता है, जो जीवन में किसी विशेष उद्देश्य से किये जाते हैं, ‘लीला’ के गान में उन क्रियाओं को प्रकट किया जाता है, जो केवल आनंदमयी हैं और जो निरुद्देश्य हैं। लीला का प्रयोजन लीला से ही माना गया है। भागवत में श्रीकृष्ण के चरित्र और लीला दोनों का वर्णन मिलता है। कृष्ण-भक्त कवियों ने श्रीकृष्ण के चरित्र का वर्णन बहुत कम किया है और लीला का बहुत अधिक। लीला में किसी शिक्षा को ढूँढना व्यर्थ है, क्योंकि फिर तो वह लीला सोद्देश्य बन कर चरित्र बन जायेगी। इस बात को ध्यान में न रखकर ही कृष्ण-भक्ति काव्य में लोक-संग्रहात्मकता के अभाव की शिकायत की जाती है।”

इस प्रकार रासलीलाओं का उद्देश्य भी लोक संग्रहात्मक नहीं, वह तो भगवान की रिरमावृद्धि का सहज परिणाम है जिसमें वे स्वयं तथा लीला में सम्मिलित होने वाले जन और लीला के दर्शक तीनों ही आनंदित होते हैं। भगवान् कृष्ण की यही लीलाएं रासमंच का मुख्य आधार हैं। रास यद्यपि मुख्यतः ब्रजलीलाओं का मंच है परंतु उस पर कृष्ण के ब्रज चरित्र को भी आशिक रूप से महत्व दिया गया है जो भगवान् कृष्ण के ब्रज विहारी स्वरूप की समझता को चित्रित करने के लिए एक नाटकीय आवश्यकता के रूप में रास के मंच पर लीलाओं के सहयोगी के रूप में उसी प्रकार उभरा है जैसे रास की निष्पत्ति में उसके संचारी भाव सहायक होते हैं।

ब्रजभाषा के सभी कवियों ने अधिकांशतः लीलाओं का ही विस्तृत वर्णन किया है। इन वर्णनों में उक्त चरित्र-पक्ष अत्यंत गौण है जिसके आधार पर एक लीला नाटक का पूरा ताना-बाना नहीं बुना जा सकता था। ब्रज साहित्य में श्री ब्रजवासीदास जी का भागवत के आधार पर रामचरितमानस जैसी दोहा चौपाई शैली में लिखित केवल ‘ब्रज-विलास’ ही एक ऐसा सर्वमान्य ग्रंथ है जिसमें लीला और चरित्र दोनों को ही समान रूप से महत्व दिया गया है।

२ श्री हित हरिवंश गोस्वामी ‘संप्रदाय और साहित्य’, पृष्ठ ३३१।

३ वैसे नंददास जी ने भी भागवत के दशम स्कंध का भाषानुवाद किया था, परंतु उसके केवल ‘अष्टविंश अध्याय’ ही उपलब्ध हैं। कहा जाता है कि पंडितों के विरोध के कारण उन्होंने यह ग्रंथ पूर्ण नहीं किया।

इसलिए राममंच ने जहाँ ब्रजलीलाओं के चित्रण के लिए भक्त कवियों के पद साहित्य को आधार माना है वहाँ रास लीला में कृष्ण के चरित्र के प्रदर्शन का ब्रजविलास ही मुख्य आधार है। कृष्ण के ब्रज-चरित्र का चित्रण रास की कुछ इनी-गिनी लीलाओं में होता है और वहाँ ब्रजविलास को ही प्रमुखता दी जाती है। ऐसी प्रमुख लीलाएँ निम्नलिखित हैं, जिनका ताना-बाना ब्रजविलास का आधार ग्रहण करता है।

(१) श्रीकृष्ण-जन्म, (२) पूतना तथा अन्य दैत्यों के वध की लीलाएँ जिनमें कंस का दरबार आवश्यक होता है, (३) काली नाग लीला, (४) गोवर्धन लीला (यह लीला पदावली द्वारा भी होती है) अकूरगमन लीला, (५) कंस वध लीला, (६) चौर हरण लीला भी ब्रजविलास के आधार पर ही होती है क्योंकि इस प्रसंग का पद-साहित्य अधिक मात्रा में उपलब्ध नहीं है।

## ब्रज का लीला-साहित्य

रासलीलाओं की उक्त पृष्ठभूमि को समझ कर जब हम उस साहित्य पर दृष्टिपात करते हैं जिन पर रास मंच की लीलाओं का ताना-बाना खड़ा है तो मोटे रूप से हम लीला साहित्य के दो विभाग कर सकते हैं (१) स्वतंत्र रूप से रचित लीला-साहित्य, (२) रासमंच से प्रभावित लीला-साहित्य। हम पहले स्वतंत्र रूप से रचित १६वीं शताब्दी के लीला-साहित्य की चर्चा करना ठीक समझते हैं क्योंकि रास से प्रभावित लीला साहित्य इससे परवर्ती है।

## ब्रज साहित्य और रासलीला-नाटक

मोटे रूप से हम देखते हैं कि १६वीं शताब्दी में और उसके बाद भी प्रवधात्मक ब्रजलीला साहित्य कम और मुक्तक रूप में कृष्ण काव्य बहुत अधिक मात्रा में लिखा गया है। रासमंच ने इस प्रवधात्मक और मुक्तक दोनों ही प्रकार के साहित्य से अपनी लीलाओं का रूप निर्माण करने में कोई सकोच नहीं किया, उन्हें जहाँ भी अपने लिए उपयोगी सामग्री मिली उसे वहीं से लेकर उन्होंने रासलीला नाटकों की रचना की और अभिनय, नृत्य और संगीत के माध्यम से अपने कथानक को पूरी तरह उभारा, परंतु वे लीला नाटकों के कर्णधार साहित्य रचयिताओं के अधभक्त बन कर नहीं चले। उन्होंने किसी भी लीला नाटक को ज्यों का त्यों अभिनेय नहीं बनाया वरन् उसमें से अपने मतलब की सामग्री छोट कर लीला-नाटक का ताना-बाना स्वयं ही तैयार किया। बहुत से लीला नाटकों को उन्होंने अपने मंच पर स्थान भी नहीं दिया (जैसे नददास जी की 'स्याम-सगाई लीला')। इस प्रकार रास के लीला नाटकों की यह विशेषता है कि यहाँ रास के संचालक लेखक के अनुगामी बनकर उनकी रचना

के प्रदर्शनकर्ता बनकर नहीं, वरन आरंभ से ही मंच के प्रति आस्थावान रहकर चले और मंच की आवश्यकताओं के अनुसार उन्होंने कवियों की लीलाओं (प्रवधात्मक) तथा लीला के स्फुट पदों से लीला नाटक की सामग्री का अपने विवेक से स्वयं चयन किया। यही कारण है कि सूरदास जी की इनी-गिनी एक-दो लीलाओं के पदों (जैसे एक 'हाऊ' वाले पद आधारित हाऊलीला) को छोड़कर साहित्य का कोई लीला-प्रबन्ध या लीला-प्रसंग रास के मंच पर अविकल रूप से मान्य नहीं हो पाया। नंददास जी की 'रास-पचाध्यायी' तथा 'भ्रमर गीत' तक को रास के मंच पर ज्यों का त्यों अविकल रूप से प्रदर्शित करने की पहल नहीं की गई। हा, इन प्रबन्धों को रास मंच पर प्रमुखता अवश्य प्राप्त हुई परन्तु उनके साथ अन्य कवियों के चुटीले साहित्य को भी साथ जोड़ना रास-धारी कभी नहीं भूले। समन्वयवादी दृष्टि से सर्वश्रेष्ठ का चयन करके ही सदैव लीला-नाटकों का ढांचा खड़ा किया गया। इससे जहाँ एक ओर इन लीला नाटकों का कला-पक्ष उभरा वहाँ विभिन्न संप्रदायों के कवियों के साहित्य को एक साथ गूँथने के कारण रास सर्वांगीण ब्रज-भक्ति का मंच बनने के साथ-साथ व्यापक लोक-समर्थन भी प्राप्त कर सका।

### रासलीलाओं से पूर्व का लीला-साहित्य (सोलहवीं शताब्दी)

रासलीला-नाटकों का उदय ब्रज के रासमंच पर श्री नारायण भट्ट के ब्रज आगमन के उपरांत हुआ, यह हम कह चुके हैं। ऐसी दशा में सन् १६०० वि० के कुछ बाद तक रचा गया लीला-साहित्य, रासलीलाओं के उदय से पूर्व के लीला-साहित्य के अंतर्गत ही माना जाना चाहिए। इस युग के लीला गायकों में सूरदास, नंददास तथा अष्टछाप के कवियों के नाम प्रमुखता से लिए जा सकते हैं। इस युग में अधिकांश लीला-गायक कवि अवतरित लीलाओं के गायक हैं उन्हें अनुकरणात्मक लीलाओं (रासलीलाओं) का गायक नहीं कहा जा सकता। इस युग के लीला गायकों के क्रम को हम अष्टछाप के कवियों से आरंभ करके उसे हित हरिवंश जी व स्वामी हरिदास जी तक मान सकते हैं, यद्यपि सैद्धांतिक दृष्टि से हित हरिवंश जी और हरिदास जी उक्त लीला गायकों की कोटि में नहीं आ सकते।

यद्यपि स्वामी हरिदास जी व हित हरिवंश जी नित्य रास के उपासक और वृंदावन में रास के संस्थापकों में से थे, परन्तु उन्होंने प्रवधात्मक ढंग से लीलाएं नहीं लिखीं। उनके साहित्य में लीलाओं के स्फुट पद ही प्राप्त होते हैं। उनके साहित्य में क्रमबद्ध लीलाओं का प्राप्त न होना हमारी इस मान्यता की पुष्टि करता है कि लीलाओं का आरंभ पहले वृंदावन से नहीं हुआ, अन्यथा यह संभव नहीं था कि हिताचार्य और हरिदास जी मंच के लिए २-४ भी

प्रवधात्मक लीलाएं न लिखते और अपने को केवल नित्य-विहार के स्फुट पद गायक के रूप में ही सीमित रखते। यह निश्चित है कि श्रीनारायण भट्ट जी के नेतृत्व में लीला-नाटक पहले बरसाना कगहला क्षेत्र में ही आरंभ हुए और वहीं में वह परंपरा वृंदावन आई जिसका परवर्ती वृंदावन के रसिकों ने हार्दिक स्वागत किया और उसका रस-भक्ति के अनुरूप विकास किया।

इस युग में जिन महानुभावों ने लीला-साहित्य लिखा उसमें उक्त कवियों के अतिरिक्त हम निम्बार्क संप्रदाय के श्री भट्ट जी, हरि व्यास देव जी, परशुराम-देव जी, राधावल्लभीय संप्रदाय के सेवक जी, गौडीय संप्रदाय के गदाधर भट्ट, सूरदास मदनमोहन आदि के नाम ले सकते हैं, परंतु उक्त कवियों के अतिरिक्त उन कवियों ने भी जिनका ब्रज के भक्ति संप्रदायों से सीधा संबंध न था, ऐसे पद पर्याप्त मात्रा में लिखे जो बाद में राममंच के अंग बन गए। इस प्रसंग में हम मीराबाई, गोस्वामी तुलसीदास जी\* (कृष्ण गीतावली) तथा रहीम के नाम ले सकते हैं। इस काल में ऐसे अनेक ज्ञात और अज्ञात कवि हैं जिन्होंने स्फुट रूप से इसी प्रकार का लीला-साहित्य रचा और उनके साहित्य को भी आंगिक रूप से इन लीला नाटकों में स्थान प्राप्त हुआ।

यहां हम इन कवियों के लीला-साहित्य और रासलीला-नाटकों में उनके योगदान की चर्चा करना चाहते हैं।

## अष्टछाप का लीला-साहित्य

रासलीला-नाटकों में सबसे महत्वपूर्ण देन इस युग के बल्लभ संप्रदाय के अष्टछाप के कवियों की ही मानी जायेगी क्योंकि इस काल में क्रमबद्ध लीला-साहित्य की रचना इसी संप्रदाय में हुई। महाकवि सूरदास और उनकी ब्रजलीलाएं तो रासलीला-नाटकों की प्राण ही हैं। सूरदास जी के पद के

४. गोस्वामी जी का यह पद हमने स्वामी हरिगोविन्द जी की मढ़ली की उद्धव-लीला में सुना है

मन मिलि साहस करिय सयानी ।

ब्रज अनिचाहि मनाइ पाँय परि, कान्हू-कूबरी रानी ।

वसैं सुवास, सुपास होहि सब, फिर गोकुल रजधानी ।

महरि महर जीवहि सुख जीवन, खुलहि मोद मन खानी ।

तजि अभिमान अनख अपनों हित, कीजिय मुनिवर वानी ।

देखिबो दरस दूसरेहूँ चौपेहूँ, बडौ लाभ, लघु हानी ।

पावक, परत निपिद्ध लाकरी, होति अनल जग जानी ।

तुलसी सौ तिहूँ भुवन मयावी, नद सुवन सनमानी ॥

गीता प्रेस गोरखपुर से प्रकाशित 'श्रीकृष्ण-गीतावली' (तृ० स०), पृष्ठ ६१।

बिना राममंच पर कोई लीला पूर्ण हो सकती है इसकी कल्पना भी दुष्कर है। लीला-नाटको के आरंभ के दिन से आज तक सूरदास लीला-नाटको पर छाये रहे हैं। राम की प्रत्येक लीला में सूरदास जी का कोई न कोई पद किसी न किसी रूप में अवश्य ही सम्मिलित मिलता है।

## सूरदास

हमारा अपना अनुमान यह है कि रासलीला के मंच पर लीला-नाटको का आरंभ पहले बाल-लीलाओ के प्रदर्शन से ही हुआ, क्योंकि रास में कुछ लीलाएँ जो आज तक भी प्रचलित हैं मुख्य रूप से महाकवि सूर के पदों पर ही आधारित हैं। समय-समय पर रासधारियों ने उनमें कुछ अन्य साहित्य भी जोड़ा अवश्य परंतु वह नहीं के बराबर है। ये लीलाएँ इस प्रकार की हैं जिनको केवल सूर ने ही लिखा है। दूसरे कवियों की उस क्षेत्र में पैठ ही नहीं हो सकी। रास में ऐसी जो लीलाएँ आज भी प्रचलित हैं उनमें हम 'हाऊ लीला', 'मणिखंभ की माखन चोरी', 'माटीखावन लीला', 'ऊखल लीला' आदि के नाम ले सकते हैं। इन लीलाओ के अतिरिक्त 'राधा कृष्ण प्रथम मिलन', 'स्याम सगाई', 'अनु-राग लीला', 'पाडे लीला', 'परस्पर मान' (इसमें बाद में अन्य कवियों के पद भी बढ़ गये) आदि भी मुख्यतः सूर के पदों के आधार पर चलती हैं। रास की महारास और भ्रमरगीत लीलाएँ सूर के साथ नंददास की रचनाओं के साथ मिलकर संयुक्त रूप से प्रायः अपना ताना-बाना बुनती हैं। इन लीलाओं में इन दोनों महानुभावों के साहित्य का नयनाभिराम सगम रास के मंच पर दर्शनीय है, अन्य कवियों की स्फुट रचनाएँ इस सगम में सरस्वती के समान समाहित हैं।

इन लीलाओं के अतिरिक्त सूर की सभी लीलाओं का रास के मंच पर आशिक रूप में उपयोग होता है। 'सूरसागर' के अतिरिक्त सूर की 'गोवर्धन लीला', 'व्याहलो', 'नामलीला', 'दानलीला', 'मानलीला', व 'साहित्य-लहरी' तथा 'सूर-सारावली' के पद विभिन्न लीलाओं में व्याप्त हैं।

## कुंभनदास

कुंभनदास जी के मान, विरह, युगलरूप वर्णन, गोदोहन, रास आदि के पद रास की विभिन्न लीलाओं में आशिक रूप से सम्मिलित हैं। केवल इनकी 'दानलीला' एक स्वतंत्र लीला के रूप में रासमंच पर की जाती है। कुंभनदास जी की यह 'दानलीला' यद्यपि उनके स्फुट पदों के साथ ही विद्या-विभाग काक-

५ राधा-कृष्ण विवाह की लीला पृथक् से स्वतंत्र लीला के रूप में नहीं होती, परंतु ब्रज-यात्रा में यह व्याहली लीला सकेतवट नामक स्थान पर की जाती है।

रोली से मुद्रित हुई है परंतु रास में वह एक स्वतंत्र लीला के रूप में ही मान्य है और उसे मंच पर युगों से अभिनीत किया जाता है। कुभनदास जी की इस लीला में मवाद बड़े नाटकीय और चुभीले हैं। दोहा और रोला के साथ एक तुक जोड़कर वाद में नददास जी ने अपने 'भ्रमर गीत' में जो छंद अपनाया वह पूर्व रूप में कुभनदास जी की इस दानलीला में विद्यमान है। एक उदाहरण देखिये :

गोपी—कव दीनो तुम दान, कवै तुम भये जु दानी ।

सुनी न कवहू बात, जाड वूझी नदगनी ।

उदर बसे तुम देवकी, आये गोकुल भाजि ।

जीए जूठन खायकै (हो अब) क्यो नाहि आवै लाज ।

कहति ब्रज नागरी ।<sup>६</sup>

## परमानंददास

परमानंद सागर के अतिरिक्त परमानंददास जी की एक लीला पुस्तक 'दानलीला' भी कही जाती है जो उपलब्ध नहीं है। राममंच पर भी परमानंददास जी की दानलीला का प्रचलन नहीं, परंतु परमानंद सागर के पद पूरे लीला नाटको पर छाये रहते हैं। परमानंद सागर के आधार पर पुराने रासधारी 'आख मिचौनी' लीला बड़ी भावुकता के साथ किया करते थे, परंतु अब रामधारियों की नई पीढ़ी ऐसी पुरानी सरस लीलाओं को भूल कर सस्ती लीलाओं की ओर झुकती जाती है।

## अष्टछाप के अन्य कवि

इनके अतिरिक्त कृष्णदास, गोविन्द स्वामी और छीत स्वामी की रचनाएं भी रास की विभिन्न लीलाओं में सम्मिलित हैं। उदाहरण के लिए कृष्णदास के पद महारास तथा मानलीला में, गोविन्द स्वामी के पद मान लीला में तथा छीत स्वामी के पद गौचारण तथा अन्य लीलाओं में सम्मिलित हैं, परंतु इन कवियों के काव्य के आधार पर रास में किसी प्रमुख लीला नाटक का प्रचलन नहीं हुआ। उक्त तीनों कवियों की अपेक्षा चतुर्भुजदास के पद रासलीला में

६. विद्याविभाग काकरोली से प्रकाशित 'कुभनदाम', पृष्ठ १२१ रास में इस पद को प्रथम पंक्ति का सरलीकरण कर दिया गया है। वहां गोपिया कहती हैं 'कव दीनों तुम दान, भये तुम कवके दानी' इस प्रकार के परिवर्तन रासमंच पर प्रचुर मात्रा में किए गए हैं।

अधिक मात्रा में प्रचलित हैं। पता नहीं चतुर्भुजदास जी की रास में इस विशेष मान्यता का क्या रहस्य है? कृष्णदास जी के नाम से एक दानलीला भी रास में कभी-कभी होती है, परन्तु यह अष्टछाप कृष्णदास की ही रचना है यह हम निश्चित रूप से नहीं कह सकते। कृष्णदास नाम के कई कवि हिंदी-साहित्य में हुए हैं।

## नददास

सूरदास जी के बाद रास में लीला-नाटककार की दृष्टि से अष्टछाप के इन कवियों में नददास जी का अधिक महत्व है। उनकी 'रास-पचाव्यायी' व 'भ्रमरगीत' को महारास लीला तथा उद्धव-गोपी सवाद में रासमंच पर प्रमुख स्थान प्राप्त है। इन दो लीलाओं के अतिरिक्त भी अन्य कई लीलाओं में नददास जी के पद प्रचुरता से सम्मिलित हैं।

व्रज के लीला-साहित्य के लेखकों में नददास जी का प्रमुख स्थान है परन्तु उनकी गोवर्धन लीला, स्याम सगाई और सुदामा चरित को रास में कोई महत्व प्राप्त नहीं हो सका। रासमंच पर 'स्याम सगाई' लीला होती अवश्य है परन्तु उसका आधार मुख्य रूप से 'सूरसागर' है। नंददास जी की स्याम सगाई लीला को उसमें महत्व नहीं मिला। इसी प्रकार रास में वैद्य लीला भी होती है परन्तु नददास की स्याम सगाई के ये वैद्य रासलीला की वैद्यलीला के कृष्ण से दूर ही हैं।

## अन्य कवियों का लीला-साहित्य

अष्टछाप के अतिरिक्त उनके सम सामयिक कवियों ने प्रवधात्मक ढंग से लीला-साहित्य नहीं लिखा। उन्होंने समय-समय पर विभिन्न लीलाओं के स्फुट पदों का ही गायन किया है। यही कारण है कि रासमंच पर इन कवियों की रचनाओं के आधार पर स्वतंत्र लीलाओं का सृजन नहीं हुआ, परन्तु विभिन्न लीलाओं में इन कवियों के पदों को उचित महत्व और स्थान मिला है। उदाहरण के लिए मीरा के पद मानलीला, अनुराग लीला तथा उनका यह पद कहीं-कहीं उद्धव लीला में भी गाया जाता है:

है गये स्याम दूज के चदा ।

मधुवन जाय भये मधुवनियाँ, हम पर डारौ प्रेम की फदा ।

मीरा के प्रभु गिरधर नागर, अब तो नेह पर्यो कुछ मंदा ।<sup>१</sup>



इसी प्रकार भट्ट जी व सेवक जी के पद भी कुछ लीलाओं में सम्मिलित हैं, परन्तु उनके पदों की अपेक्षा हरिवंश जी के पद रास में अधिक प्रचलित है। अष्टछाप के कवियों के अतिरिक्त इस युग में केवल हरिदास जी ही एक ऐसे कवि हैं जिनके स्फुट पदों को दूसरे कवियों की रचनाओं में जोड़कर रासघारियों ने एक स्वतंत्र 'वेणी गूथन लीला' का ही निर्माण कर लिया है, परन्तु अब यह सरस लीला भी प्रायः देखने में नहीं आती।

इस विवेचन के अनुसार सन् १६०० के आसपास तक रचे गए लीला-साहित्य के अवलोकन से हमें ज्ञात होता है कि

(१) इस काल के सभी कवियों ने स्वतंत्र ढंग से लीला-साहित्य लिखा, वे रासमंच में प्रभावित नहीं थे। बाद में रासलीला-नाटको का उदय उक्त कवियों द्वारा वर्णित लीलाओं के आधार पर ही हुआ।

(२) सूरदास और नन्ददास तथा आशिक रूप से कुंभनदास और परमानन्ददास जी ही इस काल के ऐसे कवि हैं जिन्होंने प्रवधात्मक ढंग से लीलाओं का वर्णन किया। शेष कवियों ने आशिक रूप से लीलाओं के स्फुट पदों का गायन किया, परन्तु उनके कुछ पद भी स्वयमेव ही रासमंच पर लीलाओं में स्थान पा गए।

(३) यह सभी साहित्य मंच पर प्रदर्शन के लिए नहीं बरन पठन-पाठन के लिए ही रचा गया था, परन्तु स्वतंत्र रूप से लिखे जाने पर भी उसे रास-लीला-नाटको में स्वीकार कर लिया गया। रास के लीला नाटको में सूरदास, नन्ददास, कुंभनदास, कृष्णदास, चतुर्भुजदास, हित हरिवंश जी, स्वामी हरिदास जी तथा श्री भट्ट जी के साहित्य को प्रमुख रूप से मान्यता प्राप्त हुई।

(४) गोस्वामी तुलसीदास जी, मीरा, सेवक जी, गदाधर भट्ट, सूरदास मदन मोहन आदि अन्य कवियों को लीला-नाटको में गौण रूप से ही मान्यता मिली। अष्टछाप के कवियों में परमानन्ददास, गोविन्द स्वामी, छीत स्वामी भी इस कोटि में आते हैं। परमानन्द सागर का जैसा बृहत् आकार है उसके अनुपात के अनुरूप उनके पद लीला-नाटको में समाविष्ट नहीं हैं। अतः इन कवियों को हम इस युग के उन कवियों में ही मान सकते हैं, जिनकी रचनाएं मुख्यतः पठन-पाठन के लिए ही हैं। गोस्वामी तुलसीदास जी तो रास-भक्त थे। कृष्णलीला का गायन उन्होंने केवल 'कृष्ण-गीतावली' में बहुत ही संक्षिप्त ढंग से किया है।

सोलहवीं शताब्दी के उक्त सभी कवियों ने रास के लीला-नाटको के लिए सामग्री का सृजन करके वह भूमिका प्रस्तुत की जिनके कारण रास के लीला-नाटको को खड़ा होने के लिए एक सशक्त आधार मिल गया। इस दृष्टि से इन सभी कवियों का लीला-नाटको के उदय में महत्वपूर्ण योगदान है।

लीला-नाटको के लिए यदि यह समर्थ कवि उक्त आधार प्रस्तुत न करते, तो नहीं कहा जा सकता कि लीला-नाटको का उदय कब तक स्थगित रहता। अपने उदय के समय से ही लीला-नाटको ने जो लोकप्रियता तथा सांस्कृतिक व कलात्मक चेतना प्राप्त की उसका अधिकांश श्रेय उक्त साहित्य स्रष्टाओं को ही जाता है।

## लीला-नाटको का द्वितीय उत्थान

जैसा कि हम पहले लिख चुके हैं बरसाना करहला क्षेत्र से जिन रास-लीला-नाटको का उदय हुआ वह अधिकांशतः बाललीला प्रधान थे, परन्तु भगवान की किशोरावस्था की लीलाओं के लिए भी पृष्ठभूमि सूरदास, कुभनदास और नंददास जैसे समर्थ महाकवि इसी काल में निर्मित कर चुके थे। 'सूरसागर' के पदों पर आधारित (रास में आज भी प्रचलित) प्रथम मिलन लीला तथा 'अनुराग लीला' हमारे इस कथन का प्रमाण है। सत्रहवीं शताब्दी में जब रास का मंच हरिवंश जी द्वारा चैनघाट पर स्थापित किया गया तब उनकी भावना के अनुसार रास रस-भक्ति के लीला-नाटको का भी केंद्र बन गया।

स्वामी हरिदास जी और हित हरिवंश जी दोनों ही प्रिया-प्रियतम के नित्य-विहार के उपासक थे। उनके मत से वृंदावन प्रिया-प्रियतम की नित्य-रास की भूमि है और सदा से ही वहां प्रिया-प्रियतम नित्य-विहार करते रहे हैं और सदैव ही आगे भी करते रहेंगे।<sup>८</sup> वे दोनों सदा ही समवय हैं। उनका चिरकिशोर रूप वृंदावन में सदा-सर्वदा यथादत्त विद्यमान रहता है।

इस भावना का परिणाम इस काल के लीला-साहित्य पर बड़ा गहरा पड़ा और नित्य-लीला की इस उपासना ने भक्तों के लीला सबंधी दृष्टि-कोण को एक नवीन आधार प्रदान कर दिया। पूर्वकालीन भक्तों ने भगवान के द्वापर युग के अवतार की लीलाओं (अवतरित लीलाओं) का ही गायन किया था। यद्यपि काव्यात्मक कल्पना की रंगीनी वहां भी विद्यमान थी, परन्तु सत्रहवीं शती के भक्त कवि द्वापर की अवतरित लीलाओं की परिधि को पार करके और आगे आ गए। वृंदावन के यह भक्त अपने भाव-भरे सूक्ष्म नेत्रों से वृंदावन के नित्य-विहारी जुगल स्वरूप की नित्य नयी लीला का दर्शन करते थे और उसका ही गायन भी वे आत्मानुभूति के अनुरूप उन्मुक्त भाव से करते थे। अब उन्हें

८. माई सहज जोरी प्रकट भई रग की, गौर स्याम घन दामिनी जैसें।

प्रथमहु हुती अवहू आगे हूँ रहि है, न टरिहै वैसें।

अग अग की उजराई, सुघराई सुदरता ऐसैं।

श्री हरिदास के स्वामी स्यामा कुज विहारी सम-वैस वैसें।

लीला की रचना के लिए किमी प्राचीन आधार की आवश्यकता नहीं रह गई थी, क्योंकि वृंदावन की रगशाला में तो भगवान की नित्य नवीन लीलाएं सदा ही होती थी। अपनी प्रियतमा को प्रमत्त करने के लिए कृष्ण नित्य नवीन रूप धारण करके उन्हें मुख देते थे और भक्त उन प्रमगो का लीला रूप में गायन करते थे।<sup>१</sup> सच तो यह है कि इस युग के भक्त कवियों ने अपनी अनुभूति, भावना, प्रतिभा और सूक्ष्म की डोर में बांधकर प्रिया-प्रियतम को अपनी इच्छा-नुसार खुलकर नचाया और यही इस युग की सबसे महत्वपूर्ण विशेषता थी।

इस युग में लीला-गायको को यह अधिकार प्राप्त हो गया कि वह अपनी इच्छानुसार प्रियतम से कोई भी लीला रचवाए। इसी अधिकार का उपयोग करके अनन्य अन्ति ने 'चोपर लीला' और 'शतरंज लीला' तक की रचना की है। इन नित्य-लीलाओं से देग और काल की सब बाधाएं दूर हो गई थी। इसी कारण हमने इस युग के लीला-साहित्य को पूर्व कवियों से पृथक् वर्ग में रखा है। इस काल के कवि लीलाओं के वर्णन (विषय-वस्तु) की दृष्टि में ३ वर्गों में बांटे जा सकते हैं : (१) परंपरागत अवतरित लीलाओं से प्रभावित, (२) नित्य-लीलाओं के गायक, (३) उभय (अवतरित तथा नित्य दोनों ही) प्रकार की लीलाओं के गायक या दोनों दृष्टिकोणों के समन्वयकर्ता कविगण।

परंतु यह युग नित्य-लीलाओं के प्रादुर्भाव का युग था, अतः इस युग की मुख्य प्रवृत्ति के रूप में नित्य-लीला गायको की परंपरा ही मौलिकता की दृष्टि से महत्वपूर्ण है। इस परंपरा के सर्वप्रथम कवि हम श्री हरिराम व्यास को मानते हैं। उनका कविता-काल १६२० के आसपास है।<sup>१०</sup> अतः यही युग नित्य-लीला-नाटकों के उदय का भी माना जाना चाहिए। स्वामी हरिदास जी के पदों से सकलित 'वेणी गूथन लीला' इन नित्य-लीलाओं में सर्वप्रथम कही जा सकती है, परंतु वह लीला के रूप में स्वामी हरिदास जी द्वारा नहीं लिखी गई वरन् इस लीला का निर्माण उनके पदों में अन्य कवियों के काव्य के मिश्रण के आधार पर रासधारियों द्वारा ही बाद में हुआ होगा। यह भी हो सकता है कि इस लीला के मूल रूप का स्वामी जी के जीवन-काल में ही रासधारियों ने उनके समक्ष कभी प्रदर्शन भी किया हो तथा परवर्ती कवियों की रचनाएं इस लीला में बाद में जोड़ दी गई हो, परंतु इस सब में निश्चित रूप से कुछ नहीं कहा जा सकता व्यास जी से प्रारंभ होकर चाचा हित वृंदावन दास जी तक नित्य-लीलाओं

६. चाचा हित वृंदावनदास जी की छद्म लीलाएं तथा अन्य वे सभी लीलाएं जिनका पुराण ग्रंथों में उल्लेख नहीं मिलता इसी भावभूमि पर रची गई हैं।

१०. आचार्य रामचन्द्र शुक्ल 'हिंदी-साहित्य का इतिहास', पृ० १८२ (सं० २०३२ वि० का संस्करण)

की रचना बड़ी प्रमुखता से हुई। चाचा जी का रचना-काल शुक्ल जी ने सवत १८४४ वि० तक माना है।<sup>११</sup> इसलिए सवत १६२० से लेकर सवत १८५० तक के इस २३० वर्ष के द्वितीय उत्थान-काल को हम नित्य-लीला प्रधान द्वितीय उत्थान का युग कह सकते हैं।

### लीला-नाटको का प्रभाव

इस युग की इस नवीन धारा ने रासमंच को विशेष रूप से प्रभावित किया, जिसके निम्नलिखित प्रभाव हुए :

(१) इस युग की नित्य-लीलाओं में शृंगार रस को खूब विकास व विस्तार मिला। इस प्रभाव ने रासमंच पर अनेक मधुर लीलाओं की सृष्टि की, परंतु इन सरस शृंगार लीलाओं में जनसाधारण को नहीं वरन रास की उच्च भावभूमि तक पहुँचे हुए रसिकों को ही इनके दर्शन का अधिकारी माना गया।

(२) नित्य-लीला-स्थल वृंदावन की महत्ता इस युग में बहुत बढ़ी, क्योंकि यही भगवान की नित्य-विहार-स्थली थी। व्यास जी का कथन है कि वृंदावन को मन में बसाये बिना कोई भी नित्य-लीला और वन-लीलाओं का अधिकारी नहीं हो सकता।<sup>१२</sup> अतः इस भावना ने बरसाना करहला क्षेत्र के महत्व को गौण कर दिया और वृंदावन ही रास के मुख्य केंद्र के रूप में उदित हुआ।

(३) रस-भक्ति के प्रभाव से रास की अधिष्ठात्री का पद इस युग में राधिका रानी को प्राप्त हो गया। वे ही इस मंच की अधीश्वरी घोषित हुईं और उन्हें रासेश्वरी की उपाधि से विभूषित किया गया। कृष्ण अब उनके प्रेमी रसिक और अनुचर बनकर ही गौरवान्वित हुए।<sup>१३</sup>

११ आचार्य रामचंद्र शुक्ल 'हिंदी-साहित्य का इतिहास', पृष्ठ ३३७

१२ जाके मन बसे वृंदावन।

सोई रसिक अनन्य धन्य, जाके हित राधा मोहन।

तोही नित्य विहार करै, वनलीला को अनुकरण। — 'व्यासवाणी', पद १७१

१३ वृषभानुकुमारी जब देखौ। तब जन्म सुफल कर लैहौ ॥

मैं राधा-राधा गाऊँ। राधा हित वैन बजाऊँ ॥

मैं राधारमण कहाऊँ। काहे दूजो नाम धराऊँ ॥

जहँ राधा चरचा कीजै। तहँ प्रथम जानूँ मोहि लीजै ॥

जहाँ राधा राधा गामे। वहाँ सुनिवे को हम आमे ॥

श्री राधा मेरी सम्पति। श्री राधा मेरी दम्पति ॥

श्री राधा मेरी सोभा। श्री राधा को चित लोभा ॥

मैं राधा के सग नीकी। राधा बिन लागत फीकी ॥

(गोरे ग्वाल लीला से)

इस युग के साहित्य और रासमंच के संबंध की समझने के लिए हम इस युग के साहित्यकारों को निम्न क्रम से रंग सकते हैं :

- (१) वे कवि जिन्होंने रासमंच के लिए विशेष रूप में साहित्य लिखा ।
- (२) पूर्व परंपरा के वे कवि जिनका रासमंच में कोई संबंध न था, परंतु उनकी रचनाओं को महत्वपूर्ण मानकर उन्हें रासलीलाओं में सम्मिलित कर लिया गया ।
- (३) वे कवि जिनके लीला-साहित्य का रासमंच से कोई संबंध नहीं जुड़ सका ।

### श्री हरिराम व्यास

प्रथम कोटि के कवियों में हम शीर्ष स्थान श्री हरिराम व्यास जी का ही मानते हैं जैसा कि पहले कहा जा चुका है । इसके कारण यह हैं

(१) व्यास जी पहले ऐसे कवि हैं जिन्होंने हरिवंश जी और हरिदास जी के काव्यमूत्रों का विपुल साहित्य निरूपण एक प्रकार से भाष्य ही किया तथा साथ ही साथ मंच के लिए लीला-साहित्य की भी रचना की । वे लीला-साहित्य के लेखक तथा वृंदावन की रसभक्ति के प्रमुख गायक थे ।

(२) वे राम के अनन्य भक्त, उपासक तथा साथ ही साथ राम के विकास में सक्रिय रूप में रचि देने वाले भक्त साहित्यकार थे । उन्होंने तो यहाँ तक कह दिया कि, 'व्यास वही जो राम करावै ।' ('व्यास वाणी', पद ८)

(३) व्यास जी से ही नित्य-लीला के छंदों का मूत्रपात हुआ जो सूर के अवतारित राम की छंद परंपरा में एक नया विकास था । इन्हीं छंदों का पूर्ण विकास आगे चाचा वृंदावनदाम जी ने किया ।

(४) शरद और वासंती राम के अतिश्रुत श्री व्यास जी ने ही सर्व-प्रथम विभिन्न समय के राम पदों की रचना की है जो नित्य-लीला की भावना के परिचायक हैं, परंतु व्यास जी की लिखी सभी लीला मंच के लिए हैं, हमारा ऐसा मत कदापि नहीं है । व्यास जी ने मंच के लिए लीला लिखने का विशेष प्रयास किया इसलिए वे अपने पूर्ववर्ती लीला गायकों ने (रास की दृष्टि में) अधिक महत्वपूर्ण हैं, यही हमारा कथन है । हमें 'व्यास वाणी' में ही सर्वप्रथम ऐसे पद देखने को मिलते हैं जिनमें 'नालजू के वचन', 'प्रिया जू के वचन', या 'सखी वचन' शीर्षक दिए गए हैं । इस संबंध में किसी प्राचीन ग्रंथ 'हस्तामलक' का उल्लेख करते हुए श्री किशोरीशरण 'अलि' कहते हैं इस ग्रंथकार ने इन शीर्षकों में यही निष्कर्ष निकाला है कि यह पद रासलीलाओं के लिए ही बनाए गए हैं ।<sup>१४</sup>

हमारे मत से व्यास जी रासलीला-नाटको के प्रथम लेखक थे। वृंदावन के नित्य-विहार की नित्य-नवीन लीलाओं के समर्थ द्रष्टा होने के साथ ही साथ वे उनके स्रष्टा भी थे। उनके द्वारा रचित 'गोरे ग्वाल लीला' से प्रकट है कि वे छद्म लीलाओं के भी जनक थे। आज रासधारी गोरे ग्वाल लीला को जिस रूप में करते हैं वह तो अब अपने विकसित वृहद् रूप में है।<sup>१५</sup> उसमें पुरुषोत्तम जी, हितरूपलाल जी, हरिप्रिया, चंद्रसखी, भगवत् रसिक तथा अन्य कवियों के पद जुड़ जाने से अब इसका विस्तार हो गया है, परंतु मूल रूप में यह व्यास जी द्वारा ही रासमंच के लिए लिखी गई एक छद्म-लीला थी, जिसमें गोरी राधिका कृष्ण का रूप बनाकर उन्हें छलना चाहती है। राधा के विरह में कातर कृष्ण वृंदावन में उन्हें खोजते हुए श्रांत और क्लान्त भटक रहे हैं कि उधर से एक गोरे कृष्ण अपने अंग पर काला लेपन लगाए राधे-राधे की रट लगाते वैसे ही श्रांत और क्लान्त मंच पर प्रकट हो जाते हैं। रासधारी इस प्रसंग को जिस रूप में करते हैं वह इस प्रकार है।

## गोरे ग्वाल लीला

समाजी (तुक) —

कुंवरी कुंवरी को रूप धारि कै, नागर नट पै आई है हो।

प्यारी ए पिय ना मिले, सकुची जिय बुद्धि उपाई है हो।

(कृष्ण अपने ही जैसे गोरे कृष्ण को देखकर चकरा जाते हैं और उन गोरे कृष्ण से पूछते हैं—)

वार्ता—हे प्रिय मित्र, तুম कौन ही जो या विपिन राज में राधे राधे कहि कै टेर रहे हो। हे मित्र, आप सत्य कहै कै तुम्हारे नेत्रन सो अश्रु प्रवाह क्यों है रह्यो है। मो कृष्ण की प्राण जीवन राधे आपकी कहा लगै है जिनके जस की माला तुम फेरि रहे हो।

गोरे ग्वाल वचन (तुक) —

मैं वृंदावन चंद छबीली, राधापति सुखदाई है हो।

तुम को, प्रिया प्रिया कहि टेरत, तजि वन भूमि पराई हे हो।

वार्ता—हे प्रिय मित्र, या श्री वृंदावन को चंद्र छबीली और श्री राधा को पति मैं हूँ। आप कौन हो जो या श्री वृंदावन में श्री राधे राधे कहि कै टेरि रहे हो। आप कृपा करि कै या पराई भूमि कू तजि देओ।

श्री ठाकुरजी वार्ता—देखो प्रिय मित्र, आप कहा आश्चर्य की बात कहो हो ।

श्री वृंदावन कौ चन्द्र छवीली तो मैं हू । श्री राधे कौ पति हू मैं ही हू ।

ये सब ब्रजभूमि मेरी है । आप कौन हो जो या श्री वृंदावन में राधे राधे कहि कै टेरि रहे हो । आप कृपा करिकै या पराई भूमि कू तजि देओ ।

गोरे ग्वाल वचन—अहो मित्र, कहा श्री राधे आपकी प्यारी है ।

ठाकुर वचन—हां प्रिय मित्र ! वे तो मेरी ही प्यारी हैं ।

गोरे ग्वाल (तुक)—कैसी तेरी तरुनि सुहागिन कहि मोते समझाई है हो ।

ठाकुर वचन (तुक)—राधा नाम गाम बरसानो, बड़े गोप की जाई है हो ।

वार्ता—हे प्रिय मित्र, सुनो श्री राधा तो उनको नाम है और गाम उनको बरसानो है, और बड़े गोप जो वृषभानु जी हैं, तिनकी वे बेटाई है ।

गोरे ग्वाल वचन—देखो मित्र, या बात कू तो सब कोई जानै हैं, परतु और कछु भेद बताओ ।

ठाकुर जी वचन—सुनो प्रिय मित्र !

तुक— सुंदर पुरुष स्याम मन मोहन, प्रिया अधिक गौराई है हो ।

देखो सखा ! सुंदर पुरुष जो मैं स्यामघन रूप मनमोहन हू सो मोकू वे मोहिवे बारी और गोरे वदन है ।

गोरे ग्वाल वचन—और उनिहारि कौन की सी है ।

ठाकुर वचन (तुक)—तुम्हारी सी अनुहारि में बारी जाऊ, जब मो तन मुसिकाई है हो ।

वार्ता—हे प्रिय मित्र, बलिहारि, बलिहारि, उनकी अनुहारि तो आपकी सी है ।

जब आप मो माही मुसिकाओ हो, वा समय मेरी प्यारी सी लगौ हो ।

गोरे ग्वाल वचन—नाहि मित्र, देखो जब आप मेरे माही मुसिकाओ हो, वा समय आप मेरी प्यारी सी लगी हो ।

ठाकुर जी वचन—नाहि तुम मेरी प्यारी हो ।

गोरे ग्वाल—देखौ जी, आप तो हाँपी करौ हो । मैं साँची कहूँ हूँ ।

तुम ही मेरी प्यारी हो ।

ठाकुर वचन—हम हाँसी कैसे करें है ।

गोरे ग्वाल—तुम तो यो हाँसी करौ हो, कै तुम तो गौर वदन बताओ हो । हमारी तो स्याम वदन है ।

ठाकुर जी वचन (तुक)—नक बेसर के चिह्न जो ढाँपत, मृगमद बाँटि लगाई है हो ।

वार्ता—देखो मित्र, नक बेसर के जो चिह्न हैं, तिन्हे ढाँपिवे के ताँई आपनै मृगमद कस्तूरी पीसि के लगाय लीनी है याही तँ स्याम है गई हो, नही तो हो तो मेरी प्यारी हो ।

गोरे ग्वाल वचन—अजी,

(दोहा) यह तो मेरे कहन की, तुम जो कही यह बात ।

मृगमद मलि ठाडे भये, यासो स्यामल गात ।

वार्ता—हे मित्र, ये तौ मेरे कहिवे की बात ही सो आपने कहि दीनी है । मृगमद

पीसि कै तौ आपनै ही लगायौ है । जासो आप कारे है गए हौ ।

ठाकुर जी—नाय, तुम ही मेरी प्यारी हौ ।

गोरे ग्वाल—नाय जी, तुम हो हमारी प्यारी हौ ।

ठाकुर जी—देखौ आप मिथ्या कही हौ, आप ही हमारी प्यारी हौ ।

गोरे ग्वाल—है ! कहूँ मैं ही नाय नाय आप ही हमारी प्यारी हौ ।

ठाकुर जी—देखौ, तुम ही मेरी प्यारी हौ ।

गोरे ग्वाल—है ! कहूँ हम ही तौ नाय ।

ठाकुर जी—अहा हा, कहूँ आप ही तौ नाऔ (भुजा भरकै भेट लैनो)

समाजी (तुक)—

व्यास स्वामिनी बिहँसि मिली तब, परखि लई चतुराई है हो ।

व्यास जी के इस लीला पद को यदि हम नाट्य की दृष्टि से देखे तो पद के अंत में 'है हो' जोड़कर जहाँ उसमें नाद सौंदर्य की अभिवृद्धि की गई है वहाँ यह 'है हो' नाटकीय स्थिति की भी पूर्णतः परिपुष्टि करता है । लीला का पद एकदम प्रसाद गुण-पूर्ण है और उसके उत्तर-प्रत्युत्तर बड़े चुस्त और चानुर्य-पूर्ण हैं । रासमंच पर यह लीला होती है तो उसमें अंतिम गद्य संवाद दो-तीन बार दुहराकर ऐसी स्थिति उत्पन्न कर दी जाती है कि जिनमें स्वयं राधा को यह सदेह होने लगता है कि वास्तव में कहीं मैं ही तो कृष्ण नहीं हूँ और कृष्ण को यह भ्रम होने लगता है कि कहीं यही (राधा ही) तो ठीक नहीं कहते, कहीं मैं ही तो राधा नहीं हूँ । इस प्रकार जब दोनों एक-दूसरे को देखकर अपने आपको भूलने की स्थिति में आते हैं तो दोनों एक-दूसरे को आलिंगन पाश में बाध कर एक हो जाते हैं । इस प्रकार इस प्रेमलीला में दार्शनिकता और रस-भक्ति में उसकी सिद्धि को भली प्रकार व्यजित कर देती है ।

इस प्रकार केवल अवतरित रास की लीलाओं की परिधि से ऊँचे उठकर वृंदावन की नित्य-लीलाओं से साहित्य और मंच का शृंगार करने वाले व्यास जी लीला-नाटको के इस नये क्षेत्र के कर्णधार हैं । व्यास जी से जिस नित्य-लीला-साहित्य का निर्माण प्रारंभ हुआ वह उत्तरोत्तर विकसित होता गया । भक्तिकाल के उपरांत हिंदी साहित्य में रीतिकाल आरंभ हुआ तो उससे प्रभावित राधावल्लभीय संप्रदाय के ही अनन्य अलि जी ने तो प्रतिविंब लीला के साथ-साथ 'चौपर लीला' और 'शतरज लीला' तक लिख डाली, परंतु रासमंच इस प्रकार के साहित्य से प्रभावित नहीं हुआ ।



हित ध्रुवदास जी (संवत् १६०० से १७०० वि० तक)

व्यास जी के उपरांत लीला-साहित्य के स्रष्टाओं में सबसे महत्वपूर्ण नाम हित ध्रुवदास जी का है। वैसे ध्रुवदास जी का लीला-ग्रंथ 'वयालीस लीला' एक अविस्मरणीय रचना है, जिसमें कवि की रचित ४२ लीलाओं का संग्रह है। यद्यपि इस ग्रंथ के वर्णनों को लीला कहा गया है परंतु इन वयालीस रचनाओं में से अनेक का कृष्णलीला से या प्रवधात्मकता तथा नाटकीयता से कोई संबंध नहीं है।<sup>१६</sup>

भगवान् श्रीकृष्ण की नित्य लीलाओं से ध्रुवदास जी की जिन लीलाओं का संबंध है, वे निम्न हैं :

(१) रस मुक्तावली (इसमें सखी भाव का तथा सखियों द्वारा प्रिया-प्रियतम के विभिन्न कुजों के विहार-दर्शन का वर्णन है), (२) रस हीरावली (षट् ऋतुओं में राधा-कृष्ण के विलास का वर्णन), (३) रस रत्नावली (५० दोहों में प्रिया-प्रियतम की केलि तथा नखशिख की चर्चा), (४) प्रेमावली (विपरीत वेप धारण करके प्रिया-प्रियतम की संयोग शृंगार लीला का कथन), (५) रसानन्द (इसमें वृंदावन, रति विलास, व्यंजन तथा पुष्प-शृंगार का वर्णन है), (६) मान लीला (राधा का मान वर्णन), (७) दान विनोद लीला (२२ दोहों में दान का वर्णन), (८) ब्रजलीला (राधा-कृष्ण के प्रथम मिलन तथा उसके उपरांत उनके प्रेम के विकास तथा प्रेम की विविध स्थितियों का वर्णन है), (९) रतिमंजरी (अमर्यादित शृंगार वर्णन), (१०) नेह मंजरी (वृंदावन, सुमन-शृंगार तथा राधा-कृष्ण रति का वर्णन) (११) रहस्य मंजरी (नेह मंजरी के समान), (१२) सुख मंजरी (काम उर्वर से पीडित कृष्ण राधा द्वारा बाधा मुक्त किये जाते हैं), (१३) रहसि लता या रहसि लीला (रास क्रीड़ा वर्णन), (१४) आनंदलता (राधा-कृष्ण की जमुना तथा कुजों में केलि का वर्णन), (१५) प्रेमलता (प्रेम की प्रशंसा तथा प्रिया-प्रियतम का सखियों के प्रति प्रेम का वर्णन है), (१६) अनुरागलता (प्रेमलता जैसी ही है), (१७) वन

१६ डा० जगदीश गुप्त का कथन है "प्रिया जु की नामावली काव्यकृति न होकर साधारण नामावली मात्र है। 'सिद्धांत विचार' भी गद्य ग्रंथ है। इसी प्रकार 'भक्त-नामावली' में भी 'भक्तमाल' की तरह भक्तों का परिचय दिया गया है। 'वैद्यक लीला' कृष्ण-काव्य से सीधे संबंध नहीं है। 'बृहद् वामन पुराण' की भाषा शीर्षक से ही अनुवाद ग्रंथ सिद्ध होता है।

विहार (वसंत तथा प्रिया-प्रियतम के विवाह का वर्णन है), (१८) रग विहार (सखी द्वारा राधा का रूप आरसी में देखकर कृष्ण विकल होकर राधा से मिलते हैं और सुख पाते हैं), (१९) रस विहार (प्रिया-प्रियतम व सखियों का जमुना-जल विहार), (२०) मनि सिंगार (नख-शिख व शृंगार वर्णन), (२१) हित शृंगार (निकुज विलास, शतरंज खेल आदि), (२२) वृंदावन सत (वृंदावन की शोभा व महिमा वर्णन) (२३) मडल सभा सिंगार (इसमें राधा की अगणित सखियों के नाम तथा ६४ द्वारों वाले निकुज में विहार, रास तथा जल-क्रीड़ा का वर्णन है), (२४) भजन सत (भक्ति के स्वरूप की चर्चा-व्याख्या व जुगल प्रेम की चर्चा है), (२५) सिंगार सत (शृंगार वर्णन), (२६) रग विनोद (नवरस, ज्यौतार व विहार का वर्णन), (२७) आनंद रस विनोद (नायिका भेद कथन), (२८) रग हुलास (नखशिख, वन-विहार, रति), (२९) ख्याल हुलास (युगल-प्रीति, उपदेश, चेतावनी), (३०) भजनाष्टक (भजन की प्रेरणा), (३१) आनन्दाष्टक (वृंदावन रस व राधा-कृष्ण की प्रीति का बखान), (३२) निरत विलास (विभिन्न गतियों में राधिका के रास का कथन), (३३) प्रीति चोवनी (वृंदावन रस रीति वर्णन), (३४) मन शिक्षा (राधा वल्लभ लाल के भजन का उपदेश), (३५) जिव दिमा (योग, ज्ञान, मोक्ष से भक्ति की श्रेष्ठता का कथन), (३६) जुगल ध्यान (युगल स्वरूप का रूप शृंगार वर्णन), (३७) भजन कुडली (प्रेमा-भक्ति व वृंदावन यश व प्रिया-प्रियतम का यश कथन है) ।

प्रायः यह पूरा ग्रंथ (सभी लीलाएँ) दोहा-चौपाइयों में है। किसी-किसी लीला में कुडली व अरिल्ल आदि छंद भी आ गए हैं। इन लीलाओं में नाटकीयता, संगीतात्मकता तथा कथात्मकता का अभाव है। यही कारण है कि ध्रुवदास जी की इन लीलाओं में से कोई भी लीला रासमंच पर स्वीकृत नहीं हुई। उनकी पदावली को ही रासमंच पर विभिन्न लीलाओं में स्थान प्राप्त है, परंतु राधावल्लभीय संप्रदाय को समझने के लिए यह रचना महत्वपूर्ण है। इन रचनाओं के पाठक रास की ओर आकर्षित हुए और इन रचनाओं का प्रभाव रास की मधुर लीलाओं पर पड़ा—यही ध्रुवदास की इन रचनाओं का महत्व है। ध्रुवदास जी ने राधा के कमल-पत्र पर नृत्य का जो कथन किया है वह उन्हीं की अपनी मौलिक उद्भावना है।

ध्रुवदास जी की परंपरा में ही गोस्वामी दामोदर चंद्र जी ने (संवत् १६८० वि० तक) 'रस-लीला' की रचना की थी।

माधुरीदास जी (स्थितिकाल स० १७०० वि० के आस-पास)

ध्रुवदास जी के ही समकालीन दूसरे समर्थ लीला-साहित्य के रचयिता

चैतन्य संप्रदाय के श्री माधुरीदास जी हैं। उन्हें डाक्टर जगदीश गुप्त ने न जाने क्यों माधवदास कहा है। बाबा कृष्णदास ने माधुरीदास जी की रचनाएँ 'माधुरी वाणी' के नाम से प्रकाशित की हैं जो निम्न है :

(१) उत्कठा माधुरी, (२) वशीवट माधुरी, (३) केलि माधुरी, (४) वृंदावन विहार माधुरी, (५) मान माधुरी, (६) होरी माधुरी, (७) प्रिया जू की वधाई। इन माधुरियों में और ध्रुवदास जी के लीला वर्णनों में दृष्टिकोण की भारी समानता है, परन्तु माधुरीदास जी ने अपनी लीलाओं के साथ जो 'माधुरी' शब्द जोड़ा है उसे अपने साहित्य में पूरी तरह सार्थक करने में उन्हें पूरी सफलता मिली है। उनके पद व रचनाओं के अंश भी रासलीला में सम्मिलित हैं।

### चंदसखी

संवत् १७०० वि० के उपरांत रासलीलाओं में नया रंग भरकर उन्हें जन-जन के अतर्जन तक पहुंचाने में चंदसखी जी का नाम बहुत महत्व का है। रास-मंच पर प्रचलित सरस 'चंद्रावली लीला' आपकी ही लिखी कही जाती है, जिसमें भगवान् कृष्ण चंद्रावली गूजरी को छलने के लिए मधुर रूप धारण करते हैं। विभिन्न लीलाओं का स्फुट साहित्य भी चंदसखी ने प्रचुर मात्रा में लिखा है, जिनमें से अधिकांश को साहित्य के पंडितों ने लोक-साहित्य कह कर छुट्टी पाली है, परन्तु एक समर्थ साहित्यकार होते हुए भी (जैसा कि उनके वाणी साहित्य से प्रकट है) उन्होंने प्रसादमयी भाषा में लोक धुनों में क्यों साहित्य-सृजन किया। सका कारण खोजने का प्रयास किसी भी विद्वान ने नहीं किया।

चंदसखी के सबब में अब तक कई ग्रंथ और स्फुट लेख लिखे जा चुके हैं, जो अधिकतर ब्रज से बाहर के विद्वानों के हैं। इस कारण वे चंदसखी के सबब में प्रामाणिकता के स्थान पर अटकलबाजी पर ही अधिक आधारित हैं। श्री प्रमुदयाल मीतल ने प्रथम बार ब्रज में बिखरी हुई उनकी जीवन सामग्री का उपयोग करके उनके बारे में साधिकार विवेचन किया है। चंदसखी के जीवन-वृत्त का परिचय 'चंदसखी का जीवन और उनका साहित्य' में मीतल जी ने निम्न प्रकार दिया है

"चंदसखी सुप्रसिद्ध भक्ति-कवि श्री हरिराम जी व्यास जी के वंश में उत्पन्न श्री गोपीकांत जी के पुत्र थे। उनका जन्म संवत् १७०० वि० के लगभग ओरछा में हुआ था। वे अपने प्रारंभिक जीवन में ओरछा के निकटवर्ती मोठ थाना के थानेदार थे। पूर्व सत्कारों के कारण उनके हृदय में भगवत् भक्ति के अकुर विद्यमान थे, जो समय आने पर पल्लवित और पुष्पित होने लगे। फलतः वे अपने जन्मस्थान, कुटुंब-परिवार और पद-गौरव को छोड़कर विरक्त भाव से वृंदावन चले गये, वहां पर राधावल्लभ संप्रदाय के एक विख्यात विरक्त भक्त

बालकृष्ण स्वामी से दीक्षा लेकर वृंदावन वास करने लगे ।”

आगे मीतल जी कहते हैं, “उन्होंने राजस्थान, वृंदेलखंड, मालवा आदि अनेक राज्यों में भ्रमण कर भक्ति भावना का व्यापक प्रचार किया था । उन यात्रियों में उन्होंने रास का प्रचार किया और उसमें गायन करने के लिए भक्ति-पूर्ण पदों के अतिरिक्त अनेक भजनो और लोकगीतों की रचना भी की ।”<sup>१७</sup>

इस प्रकार मीतल जी ने चंदसखी का रास से संबंध माना है और उन्होंने रास के लिए साहित्य की रचना की यह भी इंगित किया है परंतु केवल उक्त पंक्तियों से ही उनके रास-संबंधी योगदान पर उचित प्रकाश नहीं पड़ता ।

यदि हम रासलीलाओं में गाये जाने वाले चंदसखी के साहित्य का बारीकी से अध्ययन करें तो एक तथ्य बहुत स्पष्ट रूप से सामने आता है । चंदसखी ही वह प्रथम कवि थे जिन्होंने यह अनुभव किया कि यदि रास को और इसमें प्रदर्शित कृष्णलीलाओं को लोकमानस के अंतर्भूत में गहरे ढंग से प्रतिष्ठित करना है तो इसका लोक-संगीत से संबंध जोड़ना अनिवार्य रूप से आवश्यक है । यही कारण है कि उन्होंने प्रचुर मात्रा में लोकधुनों में ऐसे गीत लिखे जो पूर्ववर्ती भक्तों की वाणी के साथ रास में गूँथे जा सकें । चंदसखी का यह प्रयोग रास में उनकी अडिग आस्था का प्रतीक है जिसने उस मंच को एक नवीन आकर्षण प्रदान किया । इस प्रयोग के निम्न परिणाम हुए :

(१) प्राचीन महात्माओं की वाणी के साथ लोकधुनों ने मिलकर रास के माध्यम से प्राचीन भक्तों की वाणी को लोकमानस में बहुत गहरा प्रतिष्ठित कर दिया ।<sup>१८</sup>

(२) रास का मंच चंदसखी जी के इस प्रयोग से ब्रज के जन-जन का मंच बन गया । इससे लाभ तो यह हुआ कि रास के प्रचार और प्रसार का क्षेत्र बहुत व्यापक बन गया, परंतु जहाँ एक ओर रास जनता के अधिक निकट आया वहाँ कालांतर में इससे यह हानि भी हुई कि बाद में चंदसखी के अनुकरण पर रास में और भी झंझट-उधर के सस्ते लोकगीत स्थान पा गए, जिससे रास का सांस्कृतिक स्तर व धरातल कमजोर हो गया और धीरे-धीरे लोकगीतों की ये

१७ किशोरीशरण अलि ‘ब्रजभारती’, वर्ष १७, अंक ७-८, पृ० ३३

१८. चंदसखी का रास से निकट का संपर्क था फिर भी उन्होंने स्वयं एक चंद्रावली लीला ही लिखी । संभवतः इसका मूल कारण यही था कि वह पूर्ववर्ती वाणी साहित्य को ही रास का मूल आधार बनाए रखने के पक्षपाती थे, किंतु उनके साथ लोकधुनों का समावेश करके वे रास को व्यापक आधार भी देना चाहते थे । इसी निमित्त उन्होंने रास का लोकधुनों से संपर्क कराया । उनके पूर्ववर्ती किसी भी कवि का इस ओर ध्यान नहीं गया । रास-लीलाओं में चंदसखी से पूर्व के किसी कवि का लोकधुन में रचित कोई गीत हमें खोजने पर भी नहीं मिला ।

सीधी-सादी धुनें रास में प्रमुखता पाती रही जिसमें रास के पात्रों का शास्त्रीय संगीत के प्रति भी आकर्षण बहुत कम हुआ, क्योंकि लोकधुनें कम परिश्रम व साधना से ही गाई जा सकती थी और उसके द्वारा साधारण दर्शक वर्ग में भी सहज ही में वाहवाही प्राप्त की जा सकती थी।

इस प्रकार चदमखी से रास के मगीत को एक नया मोड़ मिला। रास की कथावस्तु में लोक-साहित्य का भी प्रचलन होने से भक्ति का यह मंच लोकोन्मुख हो गया। इससे अपढ लोग भी साधारण से संगीत ज्ञान से रास के अभिनेता बनने लगे और उनके नृत्यादि के स्तर को भी आघात पहुंचा। इस प्रयोग ने कालांतर में रास की शारत्रीय संगीत में दूरी बढ़ा दी।

रासमच के स्तर की इस गिरावट से चदमखी के बाद ही भावुक भक्त अकुला उठे थे। इसका उल्लेख भी हमें राधावल्लभीय साहित्य में ही मिल जाता है। श्री किशोरीशरण अलि ने 'सेवक-चरित्र' के प्रणेता प्रियादाम जी की इस आकुलता का एक विवरण उद्धृत किया है। संवत् १८३६ की अगहन वदि १४ को इस लेखक ने लिखा था -

“तापाछे एक दिवस गुसाईं जी के मंदिर में रागधारिन के समाजी गायवे कू आये सो वे ख्याल वाल गावने लगे। हमकू भजन में बड़ी खेद भयी तब हम वहा से उठि कै श्री महाराजजी दामोदरचन्द जू के रास में लता मंदिर में आइ बैठे।”

परंतु रास के स्तर में इस गिरावट का दोष चदमखी जी को देना उचित न होगा, क्योंकि लोकधुनों का आधार लेने पर भी उनका साहित्य उच्च-स्तरीय भावभूमि पर स्थित है।

## विजय सखी

व्यासजी की शिष्य परंपरा में विजय सखी रास लीलाओं के रचयिताओं में महत्वपूर्ण हैं। यह वृंदावन में व्यास जी की गद्दी के महत थे। इनका जन्म काल संवत् १७०० वि० के आसपास है। श्री प्रमुदयाल मीतल ने इन्हें व्यास जी का वंशज भी कहा है जो उनकी छठी पीढ़ी में थे। मीतल जी ने विजय सखी को चदमखी का बड़ा भाई बतलाया है। विजय सखी एक भावुक भक्त-कवि थे। लीला-साहित्य के रचयिता के रूप में इनका बड़ा महत्वपूर्ण स्थान है। ऐसा प्रतीत होता है कि विजय सखी जी व्यासजी की परंपरा में सखी

१६. इस विवरण से यह भी प्रतीत होता है कि तब तक कुछ मडलिया ऐसी भी थी जिन्होंने लोकधुनों को अपने यहाँ मान्यता नहीं दी थी, परंतु बाद में तो रसिया, लावनी आदि लोक छंद रास के अंग ही बन गए।

भाव से लीन ही नहीं थे, वरन् उन्होंने व्यासजी की परंपरा के अनुरूप अपने आपको रासलीला की साहित्य-रचना के लिए भी समर्पित कर दिया था। विजय सखी जी ही इस पीढ़ी में एकमात्र ऐसे कवि थे, जिन्होंने मंच के लिए स्वयं काव्य-रचना की तथा प्राचीन वाणियों और संस्कृत साहित्य से भी अनुकूल सामग्री का चयन करके ऐसी लीलाएँ रचीं जो रासमंच पर ज्यों की त्यों अभिनीत हो सकें। इतना महत्त्वपूर्ण कार्य करने पर भी विजय सखी जी का साहित्य के इतिहासों में उचित रूप से उल्लेख नहीं मिलता। शुक्ल जी ने अपने इतिहास में उनकी चर्चा केवल प्रेम सखी (बकशी हसराम) के गुरु के रूप में ही की है। इसका कारण कदाचित् यही है कि विजय सखी साहित्य से अधिक कला के प्रति समर्पित रहे, अतः साहित्य में उनका उचित मूल्यांकन नहीं हुआ।

परन्तु रासधारियों ने विजय सखी जी की महत्ता को लीलाओं के निर्माता के रूप में महत्त्वपूर्ण मान्यता दी है। रास पर लिखे गये एकमात्र परिचय-ग्रंथ 'राससर्वस्व' में राधाकृष्ण रासधारी ने विजय सखी की लिखी १८ लीलाएँ प्रकाशित की थीं।<sup>१०</sup> यह सभी लीला रासधारियों द्वारा मंच पर प्रदर्शित की जाती थी। इनकी रची 'गोपदेवी लीला' जन-जन का मन मोह लेती है।

नागरीदास जी (कविता काल स० १७८० वि० से १८१६ वि० तक)

ध्रुवदास जी जैसे दूसरे लीला लेखक नागरीदास जी थे। साहित्य के इतिहास में नागरीदास जी की ७३ पुस्तकों का उल्लेख हुआ है,<sup>११</sup> परन्तु वास्तव में यह ७३ पुस्तकें नहीं हैं। इन पुस्तकों को ७३ शीर्षक समझना चाहिए जिनके अंतर्गत कवि ने प्रिया-प्रियतम की लीलाओं, ब्रज, वृंदावन तथा अपने विचारों और उद्गारों का वर्णन किया है। नागरीदास जी ने विविध ऋतुओं में प्रिया-प्रियतम की केलि तथा विहार के साथ विभिन्न त्योहारों और उत्सवों के अवसर पर भी उनके आनंद प्रमोद का वर्णन किया है। प्रिया-प्रियतम के दैनिक विलास, विहार, वन-विनोद आदि सभी प्रसंगों पर उन्होंने बड़ी सरसता से लिखा है। यही कारण है कि नागरीदास जी की रचनाओं को रास में प्रमुख रूप से स्थान प्राप्त है। उनकी 'होरी की माझ', 'श्रीकृष्ण जन्मोत्सव कवित्त', 'प्रिया जन्मोत्सव कवित्त', 'बालविनोद', 'वन विनोद', 'रसिक रत्नावली', 'शरद की माझ' आदि रचनाओं के पद रास में सम्मिलित हैं। 'साझी फूल ब्रीनन संवाद' रचना तो अपने शीर्षक से ही यह प्रकट करती है कि कदाचित् यह नागरीदास जी ने विशेष रूप से रासमंच के लिए ही लिखी थी। रास में नागरीदास जी की यह

१० प्रभुदयाल मीतल : 'ब्रज का सांस्कृतिक इतिहास', पृ० २२०

११ श्री किशोरीशरण अलि 'ब्रजभारती', वर्ष १७, अंक ७

लीला 'माझी लीला' के रूप में प्रचलित है। नागरीदास जी के अनेक पद राम-मंच के अभिन्न अंग हैं।

नागरीदास नाम के और भी कनि ब्रज में हुए हैं, जिनमें राम में उनकी रचनाएँ भी उसी नागरीदास जी की रचनाओं में धुन-मिलकर पड़ सकती हैं। राम में नागरिया या नागरीदास की छाप सुनने मात्र में पट पता लगाना कठिन होता है कि उसकी रचना किन नागरीदास की है।

## प्रेम मन्गी

वक्की हमराज श्रीगान्धव कामरूप थे जिसका जन्म पन्ना में मंग १७६६ वि० में हुआ था। यह पन्ना नरेश श्री अमानसिंह जी के राज्य दरबार में थे। आप विजय मंगी जी के दिवस में जिनका नाम राधावल्लभीय संप्रदाय में 'प्रेम-मंगी' रखा गया। उनके लीला मंच की ४ ग्रंथों का आचार्य सुधा जी ने उल्लेख किया है : (१) मनेहू नागर, (२) विरह विनायक, (३) राय-नदिका, (४) वाग-माया। प्रेममंगी छाप के पद भी राममंच पर गाये जाते हैं। उनका मनेहू नागर लाला भगवानदीन द्वारा मपादित होकर प्रकाशित हो चुका है जिसमें भगवानकृष्ण की लीलाओं का बड़ी कोमल कान झेली में वर्णन है। उनका एक वर्णन देखिये,

एरे मुकुटवारे चरवाहे, गाय हमारी लीजी।

जाय न कहें तुम्ह की बरानी, गोपि सरक के दीजी।

होहू चरवाहन हार गाय के, बांधन हार छुरैया।

करि दीजी तुम आप दोहनी, पार्वे दूध चुरैया।

## अन्य कविगण

राधावल्लभीय संप्रदाय के गोस्वामी हितम्बलाल जी ने (मंथन १८०० वि० तक) इसी परंपरा में मुरलीगान लीला, प्रेम विचित्र लीला, निकुंज केनि लीलाओं की रचना की है।<sup>११</sup> अलवेली अलि जी की 'समय पबंध पदावली' भी इसी प्रकार की रचना है। वक्की अलि जी का 'राधिका महागस' भी इस परंपरा की ही एक अपने ढंग की ऐसी रचना है जो महज ही अपनी ओर आकर्षित कर लेती है। वक्की अलि ने श्रीकृष्ण को रास में स्थान देना बर्जित करके राधा को एक पद में रासी के साथ बचाया है देखिये :

मजनी दोऊ नृत्य करें।

गरवाही सुग जोरि कुंवरि-नलिता धेई धेई उचरें।

एकहि पट सिर ऊपर लीये, मुख दुराइ दोउ खोले ।  
 आसपास करि परसि चिबुक, दोउ दग मिलाइ मधु बोले ।  
 सन्मुख ह्वै नूपुरनि बजावत, बिच बिच चलनि छबीली ।  
 नोकनि दग रोकनि भ्रुकुटी की, मुरनि ग्रीव तिरछीली ।  
 मुसकि जानिकर छवै अलिंगन, भिभक्तन चित आकरषै ।  
 उरप तिरप की लेन छबीली, वंशी दग मुख बरसै ।<sup>२१</sup>

उक्त लीला लेखको के अतिरिक्त इस युग के स्फुट लीला पद लेखको मे हम राधावल्लभीय संप्रदाय के गो० कृष्णचंद्र जी, निम्बार्क संप्रदाय के रूप रसिक, वृंदावन देव जी, गोविंदशरण जी, विहारिनदास जी, हरिदासी संप्रदाय के विट्ठल विपुल जी, सरसदास, नरहरिदास, किशोरदास तथा चैतन्य संप्रदाय के रामराय, गदाधर भट्ट, वल्लभ रसिक आदि के नाम इस परंपरा मे जोड़ सकते हैं । इन महानुभावों के रास के तथा लीलाओं के पद रासमंच के लीला नाटको मे प्रयुक्त होते आए है ।

### चाचा हित वृंदावन दास

जिम समय चाचा वृंदावनदास जी साहित्य-क्षेत्र मे आए उस समय रास रंगमंच का देश मे व्यापक प्रचार हो चुका था और रास मंडलियों मे बहुत सी ऐसी मंडलिया भी खड़ी हो गई थी जो रास के प्राचीन भक्ति प्रधान स्वरूप की रक्षा करने मे समर्थ नहीं थी और उन्होंने चंदसखी द्वारा निर्दिष्ट पथ का दुष्ययोग करके सस्ते लोकगीतों को रासलीलाओं मे सम्मिलित करके सस्ती लोकप्रियता के फेर मे उसके सांस्कृतिक स्तर को गिरा दिया था । रास के प्राचीन रसिक इस स्थिति से खिन्न थे, जैसा हम ऊपर कह चुके हैं ।

ऐसी स्थिति मे चाचाजी ने रास रंगमंच को नवीन नेतृत्व दिया और व्यापक आधार पर लीला-साहित्य की रचना की । लीला-साहित्य मे भक्ति के सिद्धांतों की रक्षा के साथ-साथ लोक रुचि तथा नाटकीयता का भी पूरा ध्यान रखा गया । यही कारण है कि चाचा वृंदावनदास जी द्वारा रचित लीलाए उनके जीवन-काल मे ही रासमंच का एक प्रमुख आकर्षण बन गईं और आज तक ये लीलाए रासमंच का परमावश्यक अनिवार्य अंग बनी हुई हैं । चाचा वृंदावनदास जी जैसा रासलीला साहित्य का समर्थ स्रष्टा दूसरा नहीं हुआ । उनकी रची हुई २७ छंद लीलाए 'रास छंद विनोद' मे संकलित है । सूरदास जी के बाद चाचा जी ही ऐसे एकमात्र साहित्य स्रष्टा हैं जिनका रास के लीला साहित्य पर



सर्वाधिक प्रभाव है। परिमाण की दृष्टि से उनकी रची हुई लीलाएँ मूरदाम जी से भी अधिक हैं। छद्म लीलाओं के अतिरिक्त भी चाचा जी ने अनेक रास-लीलाएँ लिखी हैं - 'नारद लीला', 'ब्रह्मा लीला', 'महादेव लीला', 'शिव जोगी लीला'। ऐसी कई लीलाओं की रचना पहली बार चाचा जी ने ही की जिनमें उक्त सभी देवता कृष्ण-राधा के दर्शन को आते हैं। इन लीलाओं में 'महादेव लीला' सर्वाधिक प्रसिद्ध है जिसे सभी रासधारी करते हैं। 'श्री प्रियाजी की मुराई लीला' में राधा अपनी परछाई देवदर भ्रमित होती हैं जिसे श्रीकृष्ण दूर करने हैं। इसी प्रकार 'श्री प्रिया रूप गर्व लीला' में राधा को अपने रूप पर गर्व हो जाता है। रासमच पर छद्म लीलाओं के अतिरिक्त चाचाजी की जो लीलाएँ आज भी बड़े रस से की जाती हैं उनमें 'महादेव लीला' के अतिरिक्त 'स्वप्न लीला', 'दुन्दरी लीला' और 'वनजारी लीला' सर्वाधिक प्रसिद्ध हैं। 'श्रीजी की महादेव लीला' भी आपने लिखी है, जिसे केवल निम्नार्कीय मंडली ही करती है।

रासधारियों में चाचा वृंदावनदास जी द्वारा रचित लीलाओं का अत्यधिक सम्मान है। यही कारण है कि चाचा वृंदावनदास जी की लीलाएँ रास मंडलियों में सबसे अधिक होती हैं। राम के लिए उनकी लिखी लीलाओं के अतिरिक्त कभी-कभी चाचा जी के पूरे ग्रंथों को भी वृंदावन के रसिक भक्त रास-लीला शैली में प्रस्तुत करने का आयोजन करते देखे गए हैं। अभी कुछ वर्ष पूर्व वृंदावन की कई रास मंडलियों ने मिलकर कई दिनों के पूर्वाम्यास के उपरांत चाचा जी के पूरे ग्रंथ 'लाड सागर' को लगातार एक सप्ताह तक आदि में अंत तक मच पर रास शैली में प्रस्तुत करके 'श्री राधा-कृष्ण के व्याहृत की लीला' की थी।

## छद्म लीलाएँ

चाचा वृंदावनदास जी की सर्वाधिक प्रसिद्धि उनकी छद्म लीलाओं के कारण है, चाचाजी की ३२ छद्म लीलाएँ उपलब्ध हैं जिनमें २७ राधा-कृष्ण से संबंधित हैं। इन सभी लीलाओं में राधा के दर्शन के हेतु विभिन्न रूप बनाकर भगवान् कृष्ण वरसाने जाते हैं और अपने छल बल और कौशल में राधा का सान्निध्य प्राप्त करते हैं। यद्यपि इन सभी लीलाओं की कथा एक जैसी है परन्तु प्रत्येक लीला के सवादों में उक्ति-चातुर्य तथा कृष्ण के विभिन्न छद्म रूपों की प्रचुरता और स्थितियों की भिन्नता ने इन लीलाओं में फीकापन नहीं आने दिया है। इन लीलाओं में अद्भुत नाटकीयता का समावेश है क्योंकि इनमें दर्शकों की कौतुक वृत्ति निरंतर सजग रहती है और वह इन लीलाओं के चुहलपूर्ण कथोप-कथनों से रस में विमोह रहता है। उदाहरण के लिए 'गोनेवारी लीला' की एक झलक देखें।

## गौनेवारी लीला

इस लीला में होली के अवसर पर कृष्ण एक सजीली व लजीली नई गौनावली ग्वालिन का वेश धारण करके बरसाने पहुँचते हैं और अपनी रूप माधुरी से सखियों को प्रभावित करके राधा रानी के अंतपुर में प्रवेश पा जाते हैं। बरसाने में सखियों की सभा में प्रियाजी के सम्मुख एक गौनावली के होली के दिनों में इस प्रकार भटकने का जब कारण पूछा जाता है तो यह गौनावली गोपी सभा में पूरा वक्तव्य ही दे डालती है। वह विनीत भाव से प्रियाजी से कहती है कि 'हे राजरानी जी ! यहाँ नद के गाव (नदगाव) में बड़ी अनीति है। मैं प्रतिष्ठित कुल में जन्मी हूँ, इस अनीति को सह नहीं सकती, इसलिए हे किशोरी जू ! आप मुझे मेरे पीहर (मायके) भिजवा देने की कृपा कर दें।

यह बात सुनकर सखियों की उत्सुकता बढ़ती है। वह उस अनीति को जानना चाहती है तथा उस कुलवन्ती से यो न भटक कर अपनी ससुराल लौट जाने का आग्रह करती है। यह गौनावली गोपी ससुराल लौटने में असमर्थता प्रकट करती हुई नदगाव की उस अनीति का वर्णन करती है। उसे चाचाजी के शब्दों में ही देखे

हौ गौने अवही आई, समझो न कछू चतुराई।  
 एक दिना हौ पौरी ठाढी, देखी कुमर कन्हवाई।  
 वह ढोटा रिझवार रूप कौ, मो मन भरी भुराई।  
 भूल्यौ खेल और ठौरन, मो द्वारे धूम मचाई।  
 फिर-फिर रग भिजोवे मोकूँ, हौ सकुची जु महाई।  
 गावै निपट उधारी बाते, मुख मोडन ललचाई।  
 मोहि सलौनी कहै साँमरी, दै दै बहुत बडाई।  
 भीजो लाज, कहाँ लगि ढाँपो यह तन सुदरताई।  
 लागे दोष लगावन मोहि सब तर नारी जु चवाई।  
 घर में पाँव ठहरें कैसैं, मोय सास मिली लरिहाई।  
 इक दिन हौ कपाट दै बैठी, ऐसी उक्ति उपाई।  
 खोलि खोलि कहै लगर मेरी, मुरली तै जु चुराई।  
 हौ डरपी कैसी बनी दैया, यासो कहा बसाई।  
 जुरि आये सब पार परीसिन तिनन मोय समझाई।  
 यह राजा को कुमर घरबसी, तै कहा कुमति उपाई।  
 दै चुकि याकी मुरली जौ तै, कहूँ डरी है पाई।  
 पुनि आये सब सखा सग के, बढ गई भीर सवाई।  
 काहू के कर रग कमोरी, काहू कर पिचकाई।

बीच परी उनकी जो मिलनिया, तिननि किवारि खुलाई ।  
 लाल कहै ढूँढो मुरली, इन चोली माँहि दुराई ।  
 हौ घूँघट दै बाहर निकसी, तारी सबन वजाई ।  
 भाजन सीस रगते ढोरें, नख सिख मोहि भिजाई ।  
 इत तासैं मोकी सब घरके, उत उन करी हुरचाई ।  
 कैमै वास होय मेरी जिय, छिन छिन मैं अकुलाई ।  
 औसर पाय निकसि हौ आई, मो मैं कहाँ बुराई ।  
 विधि बाँधी जो गरे मे सोभा, वह मोहि नाँच नचाई ।  
 अब काहू ढिग बैठ रहूँगी, बुहि पुर गयी न जाई ।  
 कीजै कहा होय जहँ राजा हू कौ सुत अन्याई ।  
 धर्म रही कै जाहु, वहाँ के नाते सो हौं घाई ।  
 कोऊ कहौ भली के मोडी, हौ सब कथा सुनाई ।  
 होरी तो सब ठौरि, देखि नदगाम जु बुद्धि भुलाई ।  
 आठ पहर को पुहुपट देखत को न जाय बीराई ।  
 तुम ही राजसुता जो न्यायकी यहि घर रीति मदाई ।  
 शिक्षा देहु कृपा करि मोको जो मन मिटे कच्याई ।

इस प्रकार छद्म वेप धारिणी यह गौनावली राधा के हृदय में असतोष मडका कर और पानी में आग लगाकर तमाशा देखने के लिए पूरी कूटनीति का प्रयोग करती है, परंतु वीर-गभीर राधा सखियों की उस सभा में इस गौनावली को कोई स्पष्ट उत्तर न देकर केवल इतना ही कहती है :

बसो भवन यहाँ भाँम, भीर ह्वाँ ठाँढिन देहुँ पठाई ।  
 तेरे पति की सासु ससुर की, नृप सुत की जो खुट्याई ।

इस वार्तालाप में रात्रि हो जाती है । राधा बड़े स्नेह से उसे अपने साथ भोजन कराती हैं और उसके उपरांत उसके शयन की व्यवस्था करने की सखियों को आज्ञा देती हैं, परंतु गौनावली कहती है कि मुझे अकेले सोने में नीद नहीं आती है :

न्यारे मोय नीद नहि आवै, और न कछू सुहाई ।  
 रहि कै निकट कहानी कहि हो, सुनो कुमरि चितलाई ।

यह सुनकर प्रिया जी उस गौनावली को अपने साथ ही सोने की अनुमति दे देती है । एकांत में शयन-कक्ष में प्रियाजी गौनावली के उस वक्तव्य के प्रति विरोध और अंसतोष व्यक्त करती हैं जो उसने दिन में सखियों की सभा में दिया था । वे कहती हैं :

तू कारी कारी जु नदसुन, कैसे प्रीति बढाई ।  
 उनके मन की हौ परखत, तै कीधी जुगति बनाई ।  
 वे मो दृग पुतरीन बसन, हौ उन दृग माँहि समाई ।  
 यह तौ बात अटपटी भामिनि, सुनि हौ सोच दवाई ।  
 मुरलीधर के व्रत अनन्य, मो बिन न और मन भाई ।  
 कहत कहत ही हिय भरि आयौ, नैननि नीर बहाई ।  
 नदगाम की सुनि मन लरज्यौ, तासो करी भलाई ।  
 खोटी बात कही प्रियतम की, ते हिय जिय अनलाई ।

राधा की यह अनन्यता देखकर कृष्ण मूर्छित हो जाते हैं, यह देखकर स्वामिनी जी घबडा जाती हैं और ललिता को बुलाती हैं । ललिता आकर मूर्छित कृष्ण का छद्म पहचान लेती है और इस प्रकार प्रियतम को घर आया देखकर प्रियाजी उनके कंठ से लिपट जाती है । सब सखी कृष्ण की यह लीला देखकर उनकी खिल्ली उड़ाने लगती है और अंत में -

करि परिहास सखी भई न्यारी, रजनी सुख जु बिहाई ।  
 वृदावन हित रूप परम कौतुक रस लीला गाई ।

इस प्रकार चाचाजी की यह छद्म लीलाए बड़ी रसपूर्ण और अपने ढंग की अनूठी है । इन लीलाओ में ये गौनेवारी लीला, चिनेरिन लीला, सुनारिन लीला, मनिहारी लीला, मालिन लीला, विसातिन लीला, पटविन लीला, बीनावारी लीला व रगरेजिन लीला आदि अधिक प्रसिद्ध हैं । यह सभी रास में की जाती है ।

### अन्य रास-लीलाए

छद्म लीलाओ के साथ-साथ चाचाजी की उन लीलाओ का विशेष महत्त्व है जिनमें राधा को कृष्ण की प्रणीता पत्नी मानकर चाचाजी ने सूरदास द्वारा निरूपित स्वकीया भावना को पूर्ण रूप से विकसित किया है । प्रिया-प्रियतम के दापत्य-प्रेम का पूर्ण रूप से चित्रण उनकी विभिन्न लीलाओ में हुआ है । सूरदास ने राधा-कृष्ण के जिस नरिकाई के प्रेम का उल्लेख किया है उसका सागोपाग चित्रण चाचाजी ने अपनी रासलीलाओ में बड़ी भावुकता से किया है । इन लीलाओ में मध्यकालीन व्रज संस्कृति के भी बड़े सुंदर चित्र यथास्थान उपलब्ध हैं । सच तो यह है कि व्रज की लोक-संस्कृति के मर्म में जैसी पैठ चाचा वृदावनदाम की है वह किसी दूसरे लीला-गायक में नहीं मिलती ।

चाचाजी द्वारा रचित 'स्वप्न लीला', 'गुडिया लीला', 'दुलरी लीला', तथा 'बनजारी लीला' ऐसी ही लीलाए हैं जो राधा-कृष्ण के प्रेम की भावुकता-

मयी नाटकीयता के साथ ब्रज-संस्कृति के उद्घाटन का भी महत्वपूर्ण कार्य करती है। उदाहरण के लिए 'स्वप्न लीला' में वाल कृष्ण सोते हुए बरमाने का दृश्य देखते हैं जहाँ रमणियों के समूह में उनके दूलह बनने की तैयारी होती है परंतु दूलह बनने से पहले ही जमोदा उन्हें जगा देती है। भगवान कृष्ण इस प्रकार अपना विवाह बिगाड़ने का दोष माता को देते हैं, परंतु जमोदा कृष्ण में स्वप्न सुनकर भावविभोर हो जाती है। वे कृष्ण को स्वप्न का अर्थ समझाती हैं और बतलाती हैं कि उनका विवाह निश्चय ही वृषभानु की पुत्री से होगा। यह सुनकर कृष्ण बहुत प्रसन्न होते हैं, परंतु जमोदा उन्हें मना कर देती हैं कि स्वप्न किसी को न बतलाएं अन्यथा बात फूट जाने पर लोग कन्यापक्ष को वहकाकर व्याह बिगाड़वा देंगे, परंतु राधा जैसी दुलहिन प्राप्त होने की बात कृष्ण के पेट में पच नहीं पाती। यह बात उसी समय क्रमशः गोपियों, बलराम, मनसुखा सभी को ज्ञात हो जाती है। वे सभी कृष्ण को चोर और काला कहकर इस विवाह में सदेह प्रकट करते हैं और भाजी मारकर व्याह बिगाड़ने की बात कहते हैं। कृष्ण सबकी हा हा खाते हैं परंतु कोई उनके विवाह का समर्थन करने को तैयार नहीं होता। जमोदा भी आचर फैलाकर सबसे कृष्ण के विवाह में सहयोग करने को कहती हैं पर बात बन नहीं पाती तो कृष्ण झुझला जाते हैं और मैया से कह उठते हैं :

मैया मेरी और न कोई ।

हो सहाय जाकी चाहत हो, वैर करत है रोई ।

बिना व्याह के सब ही डोलत, मैं यह बात टटोई ।

अपु समान गख्यो चाहत, याते जिय थकपक होई ।

परंतु जमोदा जब उन्हें व्याह होने का आश्वासन देती हैं तो वह आवेश में आकर ग्वालो की आलोचना करने में लग जाते हैं

इनके राखे व्याह न रहि है, ये लेउ थूक बिलोई ।

भली बात को काटत डोलें, निपट अधोरी जोई ।

बाबा के परताप ते जीति हो, कहा करेंगे लोई ।

वृंदावन हित रूप बहुरिया, व्याहो दूध की धोई ।

उसी समय वहाँ नंदजी आ जाते हैं, उन्हें देखकर कृष्ण रोकर उनसे लिपट जाते हैं और उनसे अपना व्याह बिगाड़ने वालों की शिकायत करते हैं तो नंद उनका व्याह बड़ी धूमधाम से करने का आश्वासन देते हैं

वेटा ऐसी व्याह करूँगी ।

बड़े बड़े भूप बरात चलिगे, बड़ी बड़ी बम्ब धरूँगी ।

वागे और दुशाला गहने सब ग्वालन को देही ।

मेरे मोहन को सुख दैहै सग सबन को लेही ।

इस भाँति नद का आश्वासन पाकर कृष्ण प्रसन्न हो उठते हैं और नद जी तत्कालीन वरातो के वैभव का तथा ब्रज में विवाह के अवसर पर होने वाले लोकाचारों को धूम से करने का वर्णन करते हैं ।

चाचा वृंदावनदास ने अपने अनेक ग्रंथों में राधा-कृष्ण के विवाह का बड़ा विस्तृत वर्णन किया है । 'वनजारी लीला' में तो उन्होंने राधा को वधू के रूप में नंदगाव में ही बसा दिया है । रास रगमच पर 'वनजारी लीला' ही एकमात्र ऐसी लीला है जिसमें राधा वधू के रूप में स्वसुर गृह में बसती हुई सावन में पीहर जाने की कामना करती हैं और बरसाने के एक वनजारे के द्वारा पिता से अपने को पीहर बुलवा लेने का मार्मिक सदेश भेजती हैं जिसे पाकर श्रीदामा भैया उन्हें झूला झूलने के लिए बरसाने ले जाने के लिए आते हैं ।

इस प्रकार वृंदावनदास जी की ब्रज-लीलाओं में उनकी मौलिकता सर्वत्र विद्यमान है । उन्होंने लीलाओं के विषयों के चयन में पूरी मनोवैज्ञानिकता प्रदर्शित की है । इनके लीला साहित्य के सबध में श्री किशोरीशरण अलि का कथन है -

“चाचाजी ने वृंदावन रस प्राणभूत 'राधाचरण प्रधानतत्त्व' की भूमिका पर ब्रज की लीलाओं का निर्माण किया । यद्यपि इन लीलाओं में आलवन और उद्दीपन सभी ब्रज के ही हैं तथापि इन सब पर प्रणेता की—'राधा चरण प्रधान भाव' की दृष्टि पड़ जाने से ये लीलाएँ वृंदावन-रस को प्रवाहित करने में भी सक्षम सिद्ध हुईं । फलतः अनुकरणात्मक रास का प्रचार और प्रसार वेग के साथ होने लगा ।”

परंतु मीतल जी ने इन लीलाओं के सबध में कहा है, “ये सब लीलाएँ इतिवृत्तात्मक हैं । इनमें वाक्छल तथा छद्म का तो आनंद है, किंतु काव्य की दृष्टि से इनका कोई विशेष महत्त्व नहीं है । यत्र-तत्र इनमें कुछ अलंकारों का समावेश हो गया है । भाषा में साधारण बातचीत का प्रवाह परिलक्षित होता है ।”

हम इस सबध में मीतल जी के दृष्टिकोण से सहमत नहीं हैं । मीतल जी ने वास्तव में साहित्य की कसौटी पर इन लीलाओं को कसकर यह मत व्यक्त किया है, परंतु उक्त लीलाओं के लिए यह कसौटी ठीक नहीं है । ये लीलाएँ श्रव्य-काव्य नहीं दृश्य-काव्य हैं । यही कारण है कि इनके संवादों का प्रवाह तथा इनका वाक्छल और छद्म नाटकीय स्थिति के विकास का महत्त्वपूर्ण माध्यम बनकर मंच पर प्रभावी चरम सीमा का निर्माण करते हैं ।

मीतल जी ने इन लीलाओं का पद्यांश पढ़कर ही उन्हें इतिवृत्तात्मक कहा है, परंतु जब रास के (गद्य) सवादों के साथ जुड़कर ये लीलाएं रास में मंचित होती हैं तो कोई भी उन्हें इतिवृत्तात्मक नहीं कह सकता। उम समय बीच-बीच में गाए जाने वाले ये छोटे-छोटे पद्यांश नाटक की शिथिलता से रक्षा करने की अपूर्व क्षमता प्रदर्शित करते हैं। जिस काल में ये लीलाएं लिखी गई हैं, तब लीला सवादों में गद्यांश लिखने की प्रथा नहीं थी। मकलनकर्ता लीलाओं के प्रायः पद्यांश ही सगृहीत करके केवल इतना ही उल्लेख करते थे कि 'लाल जी वचन' या 'प्रिया जी वचन' परंतु इन लीला नाटकों में प्रयुक्त गद्यात्मक कथोप-कथन एक पीढ़ी से दूसरी पीढ़ी को मौखिक परंपरा द्वारा प्राप्त होते हैं। इन सवादों से ही लीला के इन पद्यांशों का रूप निश्चरता है।

वास्तव में चाचाजी अपने युग के सर्व समर्थ लीला नाटककार तथा उच्चकोटि के कवि थे। आचार्य शुक्ल जी ने यह तथ्य स्वीकार किया है। वे लिखते हैं

“जैसे सूरदास जी के सवा लाख पद बनाने की अनुश्रुति है वैसे ही इनके भी एक लाख पद और छंद बनाने की बात प्रसिद्ध है। (इनका) छंदमलीलाओं का वर्णन तो बड़ा ही अनूठा है। इतने अधिक परिमाण में होने पर भी इनकी रचना शिथिल या भरती की नहीं है। भाषा पर इनका पूरा अधिकार प्रकट होता है। लीलाओं के अंतर्गत वचन और व्यापार की योजना भी इनकी कल्पना की स्फूर्ति का परिचय देती है।”<sup>१४</sup>

इस प्रकार हरिराम जी व्यास से रासलीला लिखने की जो परंपरा आरंभ हुई चाचा वृंदावनदास तक आकर वह पूर्णरूप में विकासमान होकर यत्र-तत्र-सर्वत्र फैल गई। संवत् १६२० वि० से लेकर १८४४ वि० तक का यह काल रास लीला के रचना काल व विकास का स्वर्ण युग कहा जा सकता है।

उक्त लीला लेखकों के अतिरिक्त भी इस युग में निम्नार्क संप्रदाय के रूप रसिक, वृंदावनदेव जी, हरिदासी संप्रदाय के अनुयायी विट्ठल विपुल जी,

- ०४ हिंदी साहित्य का इतिहास, संवत् २०२२ वि० का संस्करण (पृष्ठ ३३७-३३८)। आचार्य शुक्ल जी के अनुसार चाचा जी पुष्कर क्षेत्र के रहने वाले गोड ब्राह्मण थे और संवत् १७६५ में उत्पन्न हुए थे। वे राधावल्लभीय गोस्वामी हितरूप जी के शिष्य थे। तत्कालीन गोसाँई जी के पिता के 'गुरुभ्राता' होने के कारण गोसाँई जी की देखादेखी सब लोग उन्हें चाचाजी कहने लगे। यह महाराज नागरीदास जी के भाई वहादुरसिंह के आश्रम में रहते थे, पर जब राजकुल में विग्रह उत्पन्न हुआ तब यह कृष्णगढ़ छोड़कर वृंदावन चले आए और अंत समय तक वहीं रहे। संवत् १८०० वि० से लेकर १८४४ वि० तक इनकी रचनाओं का पता लगना है।

—श्री प्रभुदयाल मीतल 'ब्रज का इतिहास', पृष्ठ ३३७

विहारीदास जी, सरसदास जी, नरहरिदास जी, किशोरीदास जी, भगवत रसिक जी, चैतन्य संप्रदाय के श्री वल्लभ रसिक जी, आदि ऐसे अनेक भक्त कवि हुए जिन्होंने रास और स्फुट लीला सबधी पदों की प्रचुर मात्रा में रचना की जो आज भी रासलीला में यत्र-तत्र गुजित है।

### लीला-साहित्य के अन्य प्रणेता

ऊपर हमने जिन लीला लेखकों की चर्चा की है वे सभी या तो वृंदावन के थे, जो उस युग में रास का मुख्य केंद्र बन गया था अथवा वे लोग वृंदावन की रस-भक्ति से प्रभावित थे। परंतु इनके अतिरिक्त भी इस युग में और भी ऐसे समर्थ कवि हुए हैं जिन्होंने रस-भक्ति से अप्रभावित रहकर स्वतंत्र रूप से सूरदास आदि प्राचीन भक्तों की परंपरा को आगे बढ़ाया और स्वतंत्र रूप से लीला-साहित्य की रचना की, परंतु ऐसे अधिकांश कवियों को रासमंच पर आशिक रूप से ही मान्यता प्राप्त हुई। उनके पद स्फुट रूप से कहीं-कहीं लीलाओं में गुंथे हैं। कुछ कवियों की पूरी लीलाएँ भी रास में मान्य हुईं। इस स्वतंत्र धारा के इन कवियों में वल्लभ संप्रदाय के सर्वली विष्णुदास, रामदास, आसकरन, गदाधर मिश्र, धोधी, गंगाबाई (कविनाम 'बिठ्ठल गिरिधरन'), रसखानि, हरिजीवन, गो० हरिराय जी (कविनाम 'रसिक' या 'रसिक प्रियतम'), निम्बार्क संप्रदाय के तत्त्ववेत्ता के साथ संप्रदाय मुक्त कवियों में रहीम, गंग, नरोत्तमदास, आलम, कृपासखी, मधुअली मधुसूदन, जन रघुनाथ, रणधीर, जानकीदास, रसिकविहारी, मिहिरदास, किशोरीदास, सुखानंद, जुगरामदास, कृष्णप्रिया, लछीराम, अलि भगवान, कल्याण, दुनीदास, भक्तराम, जैदयाल, लालदास, विहारी, मतिराम, देव, बैनी, गनीराम मिश्र, दयासखी, कादर, चरनदास, मयाराम तथा जयपुराधीश महाराज प्रतापसिंह जी (कविनाम ब्रजनिधि जी) का उल्लेख किया जा सकता है। उक्त सभी महानुभावों के पद या कवित्त सर्वथा रास की विविध लीलाओं में गुंथित हैं। स्वतंत्र रूप से लीलाएँ रचने वाले ऐसे कवियों में हम आसकरन, गो० हरिराय जी, तथा नरोत्तमदास जी आदि का नाम ले सकते हैं।

आसकरण तथा हरिराय जी की दानलीला के प्रसंग से हमारे अनेक कवि प्रभावित हुए हैं। कुंभनदास जी से दानलीला लिखने का जो क्रम आरंभ हुआ (अहो प्यारी वृंदाविपिन सुहावनो वशीवट की छाह हो) उसे अनेक परवर्ती कवियों ने अपनाया। रास में कुंभनदास जी के अतिरिक्त कृष्णदास, आसकरण, हरिराय जी (गोवर्धन की सिखिर सो मोहन दीनी डेर) माधोदास (हमारे गोरस दान न होय मोहन लाडिले हो) आदि की दान लीलाएँ प्रचलित हैं। अधिकांश कवियों ने दानलीला के स्फुट पद भी बहुत लिखे हैं। दान



सबधी रसियो से भी ब्रज का लोक-साहित्य भरा पटा है। किन्हीं शिवराम जी की दान नीला का यह रसिया पहले रास मडलियो मे बहुत प्रचलित था— 'माता कान्हा तेरो कुजन में री मागें जोवन की दान' दान के प्रति कवियों का यह अत्यधिक आकर्षण बराबर बना रहा है। रहीम जी ने भी एक 'रामपचा-ध्यायी' रची थी परंतु वह रास मंच तक नहीं पहुँच पाई। हा, नरोत्तमदाम जी का 'सुदामा-चरित' रासमंच पर जब सुदामा लीला होती है तो उसमे प्रमुखता प्राप्त कर लेता है अतः 'सुदामा-चरित' को भी लीला-साहित्य मे सम्मिलित माना जाना चाहिए यद्यपि वह रासमंच के लिए नहीं लिखा गया था। बालकृष्ण नायक की 'परतीत परीक्षा' लीला रास की एक मुख्य लीला है जो मंच को डम कवि की महत्त्वपूर्ण देन है। यह लीला इस मंच पर बहुत लोकप्रिय रही है।

## लीला-साहित्य का तृतीय उत्थान

(स० १८५० वि० से २००० वि० तक)

चाचा वृंदावनदाम जी के समय मे ब्रज मे जो लीला साहित्य रचा गया उसकी दो विशेषताएँ थी (१) चाचाजी ने यद्यपि राधा की प्रधानता रखने के लिए ही छंद तथा अन्य लीलाओं की रचना की परंतु उनकी लीलाओं मे उनके संप्रदाय का रंग ब्रज-संस्कृति मे अभिभूत हो गया है। (२) राधा की महत्ता हाने पर भी कृष्ण इन लीलाओं मे पूरी तरह उभर कर आये है। चाचाजी की लीलाओं मे कथा का सूत्र भी राधा के प्रेमी के रूप मे कृष्ण के ही हाथ मे रहा है। अतः ये लीलाएँ अवतरित लीलाओं के साथ पूरी तरह घुल-मिलकर स्वयं समन्वित हो गई हैं, क्योंकि अवतरित कृष्ण भी तो नित्य ही हैं। वे पहले मे ही गोलोक धाम मे (तथा ब्रज के वृंदावन मे अवतरित हो जाने पर यहाँ भी) सदैव ही लीलारत हैं, अतः रासमंच पर अवतरित रास की लीलाओं और नित्य लीलाओं की एकसूत्रता इस काल मे स्थापित हो गई। चाचाजी के बाद रासमंच के लिए जो साहित्य लिखा गया उससे ब्रजभक्ति का समग्ररूप उभरा। चाचाजी के बाद के साहित्य मे राधा और कृष्ण के चरित्र मे जो विकास हुआ वह कवि की उसकी अपनी भावना, मौलिकता या चिंतन का ही परिणाम माना जाना चाहिए उसमे किसी संप्रदाय विशेष का आग्रह गौण हो गया था। इस युग के लीला-साहित्य प्रणेताओं मे हम नारायण स्वामी, रसिक गोविन्द (निम्बार्क संप्रदाय), हठी जी (राधा वल्लभीय), ब्रजवासीदास (वल्लभ संप्रदाय), नवलसिंह कायस्थ, गिरधरदास, मेवक, ललितकिशोरी, ललित-माधुरी ग्वालजी, भारतेन्दु हरिश्चंद्र, रत्नाकर अभयराम आदि के नाम ले सकते हैं। इन प्रसिद्ध कवियों के अतिरिक्त भी ऐसे अनेक कवि हैं जिनकी वाणिया रासलीला

मे सम्मिलित है। ऐसे लोगो मे हम जियाराम (रखेता लेखक) हरिविलास, नरसिंह, लछमनदास, मदनमोहन, गगाधर, पुरुषोत्तम प्रभु, सुखानंद, माधुरीदास स्वामी, पद्माकर, कुंदन विप्र, यदुवश, प्रह्लाद आदि के नाम ले सकते है।

इस युग के इन अधिकांश कवियों ने आशिक रूप से ही लीलाओ के स्फुट पद रचे हैं जो विभिन्न रासलीलाओ मे रासधारियों द्वारा जोड़ दिए गए हैं, केवल नारायण स्वामी व ब्रजवासीदास ही इसका अपवाद है जिन्होंने क्रमशः ब्रज-विहार (पद शैली मे) तथा ब्रज-विलास (दोहा-चौपाई शैली मे) लिखा। नारायण स्वामी के अनुकरण पर मथुरा के रंगीलाल जी ने भी एक ब्रज-विहार लिखा था जो मथुरा के श्याम काशी प्रेस से छपा था। रासलीलाओ के अनुकरण पर और भी कृष्णलीलाओ की रचना इस युग मे हुई। श्याम काशी प्रेस मे ऐसे और भी ग्रंथ इस काल मे छपे थे, परंतु रासधारियों ने उन्हें अपने यहां मान्यता नहीं दी।

## नारायण स्वामी का लीला-साहित्य

चाचा वृंदावनदास के बाद रासमंच के लिए सर्वाधिक कार्य नारायण स्वामी ने किया। विभिन्न लीलाओ के स्फुट पदों के अतिरिक्त उन्होंने रासमंच के लिए अनेक लीलाओ की रचना की, जिनमे से ये लीलाएं प्रमुख है।

(१) माखनचोर लीला, (२) उराहनौ लीला, (३) आख मिचौनी लीला, (४) श्री लाल जी की उत्थापन लीला, (५) पनघट लीला, (६) नवल सखी की दान लीला, (७) श्री छद्म दान लीला, (८) श्री देवी पूजन लीला, (९) नव दुलहन लीला, (१०) मान लीला (दोहावली), (११) खडिता मान लीला, (१२) श्री सभ्रम मान लीला, (१३) रूप गर्विता मान लीला, (१४) नवल पनिहारी लीला, (१५) श्याम विरहनी लीला, (१६) युगल छद्म-लीला, (१७) श्री प्रथम अनुराग लीला, (१८) चौसर लीला, (१९) सखी खडिता लीला, (२०) वशीलीला, (२१) श्री निकुंज हिंडोरा लीला, (२२) शयन लीला, (२३) सावरी छद्म झूलन लीला, (२४) वन झूलन लीला, (२५) वसंत लीला, (२६) होरी लीला, (२७) गली होरी लीला, (२८) प्रेम परीक्षा लीला, (२९) रास-पचाध्यायी लीला, (३०) सखी अनुराग लीला, (३१) साझी लीला।

अवतरित रास, नित्य रास, छद्म, ऋतु तथा उत्सवों व सभी पर्वों को लेकर बड़े व्यापक दृष्टिकोण से रास की पूरी परंपरा को लीला के माध्यम से साकार करने का उद्योग नारायण स्वामी ने किया, अतः वह रास के समग्र रूप के प्रतिनिधि गायक थे। स्वामी जी के जीवन-काल मे उनकी कई लीलाएं स्वयं उनके निर्देशन मे रास मंडलियों ने तैयार करके मंच पर उतारी थी और

वे जन-आकर्षण का केंद्र भी बनी थी। आज भी स्वामी जी की लीलाओं के अग्रे विभिन्न लीलाओं में आशिक रूप से सम्मिलित हैं। अपने ममकालीन लीला-कारों में राममंच पर सर्वाधिक स्थायी प्रभाव आपका ही पड़ा है।

### ललित किशोरी

ललित किशोरी जी लखनऊ छोड़कर जब वृंदावन में बस गए तो रास के प्रति उनका आकर्षण भी बहुत बढ़ गया था। वह अपने युग के बड़े रईस, भक्त व साहित्यकार सभी कुछ थे, इसलिए जहाँ वह अपने ग्राह्य विहारी जी के मंदिर में भव्य रामलीलाओं का स्वयं आयोजन करते थे, वहाँ राममंच के लिए मन की मौज में साहित्य भी लिखते थे। उनकी लिखी ३ रचनाएं उपलब्ध हैं : मान लीला, नौका लीला व चौरहरण लीला। नौका लीला रासधारियों में बड़ी लोकप्रिय है जिसका प्रदर्शन वे आज भी बड़ी रुचि में करते हैं। यह लीला भी एक छद्म लीला ही है जिसमें कृष्ण केवट का वेश धारण करके राधा व सखियों को नौका में चढ़ा लेते हैं और यमुना की बीच धारा में ले जाकर वहाँ उन्हें छोड़ते हैं। ललित किशोरी जी के लीला सवधी स्फुट पद तो अनेक रामलीलाओं में गुंथे हुए हैं। ललित किशोरी जी के बाद वल्लभ संप्रदाय के गो० पुरुषोत्तम जी (पुरुषोत्तम प्रभु) का नाम इस क्रम में अधिक महत्वपूर्ण है। उनके पद व रसिया अनेक रासलीलाओं में सम्मिलित हैं।

### भारतेंदु हरिश्चंद्र

भारतेंदु बाबू हरिश्चंद्र ने अपने छोटे से जीवन में जहाँ काव्य और नाटक के क्षेत्र में महत्वपूर्ण देन दी है वहाँ उन्होंने रासलीलाओं की भी रचना की है। इन लीलाओं में उनकी (१) देवी छद्म लीला, (२) रानी छद्म लीला तथा (३) त्रेणु गीत उल्लेखनीय हैं परंतु इन लीलाओं को राममंच पर अभी लीला रूप में प्रस्तुत नहीं किया गया क्योंकि किसी समर्थ रासधारी की दृष्टि अभी इन पर नहीं पड़ी है किंतु उनकी 'चंद्रावली' नाटिका रासधारियों में बड़ी लोकप्रिय रही है और उसे रासमंच पर 'बड़ी चंद्रावली लीला' के रूप में बड़े रस के साथ प्रस्तुत किया जाता रहा है। भारतेंदु के स्फुट पद भी रासलीला में प्रचुर मात्रा में सम्मिलित हैं और उनके कवित्त सवंधों का विरह रस की लीलाओं में सर्वाधिक प्रयोग किया जाता है।

इस युग में रासधारियों ने भी स्वतंत्र रूप से कुछ लीलाएँ रचीं। उनकी चर्चा आगे रासधारियों द्वारा रचित साहित्य के संदर्भ में की जाएगी।

## वर्तमान काल (सं० २००० वि० से अब तक)

यह युग वह युग है जब साहित्य क्षेत्र से ब्रजभाषा उपेक्षित हो गई और खड़ी बोली को आग्रहपूर्वक काव्य-भाषा के पद पर स्थापित कर दिया गया। इसका परिणाम यह हुआ कि ब्रजभाषा के मंच रास से साहित्यकारों का सबंध भी टूट गया, क्योंकि रास ब्रजभाषा का ही नाट्य मंच है। यद्यपि युग के प्रभाव से रास में खड़ी बोली तथा उर्दू का प्रभाव भी यत्किंचित पड़ा है जैसे कि महादेव लीला में कुछ रासधारियों ने 'दर से तेरे उठ कर न जाएंगे' जैसी गजल शामिल कर दी है। इससे पूर्व भी ललित किशोरी जी के लखनवी प्रभाव ने रास में उनकी कुछ इस ढंग की चीजे जोड़ दी थी, परन्तु मुख्य रूप से रास ब्रजभाषा के प्रति ही पूर्णतः आस्थावान है और वही उसका सबसे बड़ा आकर्षण भी है।

ब्रजभाषा की उपेक्षा के कारण रत्नाकर जी के बाद कोई ऐसा समर्थ साहित्यकार नहीं हुआ जिसकी रचनाएँ रासमंच तक पहुँची हों। कविरत्न सत्यनारायण जी का 'भ्रमरदूत' यद्यपि एक महत्वपूर्ण रचना है और रास की वियोगिनी जसोदा के लिए उसमें कृष्ण को सदेश भेजने की मार्मिक सामग्री विद्यमान है परन्तु साहित्यकार और रासमंच का सबंध टूट जाने से वर्तमान ब्रज साहित्य रासमंच से प्रायः उपेक्षित ही है।

रास के लिए लीला-साहित्य के रचयिता आज भी विद्यमान हैं। रास के लिए साहित्य-रचना का काम अब वृंदावन के भक्त साधु और स्वयं रास-धारी लोग कर रहे हैं, परन्तु आज के हिंदी साहित्य के इतिहासकारों की एकांगी दृष्टि उन तक नहीं पहुँची यद्यपि ऐसी अनेक रचनाएँ साहित्य की दृष्टि से उपेक्षणीय नहीं हैं। इस युग में वृंदावन जहाँ रास का केंद्र है वहाँ लीला-साहित्य की रचना का भी वही केंद्र बन गया है। ऐसा लगता है कि रास के रस को वृंदावन ने इस कलिकाल में समग्र रूप से अपने अंतःकरण में सजोकर उसे पोषित करते रहने का सकल्प स्वयं ही ले लिया है। वर्तमान युग में रास के लेखकों के दो वर्ग हैं (१) वृंदावन के महात्मा और (२) स्वयं रासधारी।

रासधारी लोगों में आरंभ से ही कुछ ऐसे समर्थ साहित्यिक व्यक्तित्व होते रहे हैं, जिनकी लीला प्रणयन में रुचि रही है और उन्होंने समय-समय पर भक्तों द्वारा रचित स्फुट पदों के साथ अपनी रचनाएँ लीला प्रबंधों में गूँथकर अपनी कुशलता और नाटकीय प्रतिभा का परिचय दिया है, परन्तु इन रासधारी साहित्यकारों ने प्रायः अपने नामों का उल्लेख नहीं किया है। रास में ऐसे बहुत से उच्चकोटि के पद सम्मिलित हैं जिनमें किसी की भी छाप नहीं मिलती। उनमें से अधिकांश को हम इन अज्ञात कवि रासधारियों की ही रचना मानते हैं।

परन्तु कुछ ऐसे रासधारियों की स्मृति भी अभी वयोवृद्ध रासधारियों को है जिन्होंने पूरी लीलाओं की भी रचना की है और जो आज भी रासमंच

पर होती हैं। रामधारियों द्वारा रचित ये लीलाएं हमने उक्त लीलाओं के वर्णन में इसलिए सम्मिलित नहीं की, क्योंकि वे हमारे मत से किसी संप्रदाय की मान्यता से प्रभावित नहीं हैं। वे सब आग्रहों से मुक्त केवल मन की मौज में रासमंच के लिए ही लिखे गए लीला नाटक हैं। यही कारण है कि हमने इन लीला लेखक रासधारियों की चर्चा अलग से की है।

## महात्माओं द्वारा रचित लीला-साहित्य

इस युग के लीला-साहित्य के रचयिता महात्माओं में सबसे महत्वपूर्ण नाम महात्मा प्रेमानन्द जी का है। प्रेमानन्द जी ने इस युग में महत्वपूर्ण लीला-साहित्य लिखकर रासमंच को प्रभावित किया है। प्रेमानन्द जी ने रास के लिए जो साहित्य लिखा है उसके तीन रूप हैं - (१) रास के प्रवचन, (२) श्रीकृष्ण लीलाएं, (३) श्री गौरांग लीलाएं।

## प्रेमानन्द जी के प्रवचन

रासलीला में प्रवचन करने की जो परंपरा इस युग में आरंभ हुई है, उसका उल्लेख हम कर चुके हैं। प्रवचनों की यह परंपरा स्वामी प्रेमानन्द जी की मौलिक देन है। भक्ति के दार्शनिक सिद्धांतों को सरल, सरस और ललित ब्रजभाषा में लिख देने में प्रेमानन्द जी बेजोड़ हैं। उनके ब्रजभाषा गद्य में जो प्रवाह और लालित्य है उसने अनेक प्रवचनों के गद्य को भी पद्यमय बना दिया है। ब्रजभाषा पर उनका जैसा अविकार है वैसा अन्यत्र हमारे देखने में नहीं आया। इन प्रवचनों के बीच-बीच में प्राचीन पद और अर्वाचीन रसिया गूथ-गूथकर प्रेमानन्द जी ने उनका आकर्षण और भी बढ़ा दिया है। आज के युग में जब रास के कलात्मक स्तर (नृत्य तथा संगीत) का ह्रास हुआ है तब इन प्रवचनों ने राम में एक नया मरस परिच्छेद जोड़ कर उसे एक नवीन भावभूमि प्रदान की है। आज इन प्रवचनों के साथ नृत्य और गायन करते समय भगवान् कृष्ण के स्वरूप पर रूपों की जो न्यौछावर होती है और 'धन्य है' तथा 'बलिहारी महाराज' की ध्वनि से वातावरण जिस प्रकार रस-सिक्त हो जाता है, उससे प्रभावित होकर सभी रास मंडलियों ने प्रवचन की इस परंपरा को रास में सम्मिलित कर लिया है। प्रेमानन्द जी के प्रवचन आज के रास के प्रमुख आकर्षण हैं।

## प्रेमानन्द जी की लीलाएं

प्रेमानन्द जी द्वारा लिखित लीलाओं में 'चोरी माधुरी लीला' तथा 'गोमय शृंगार लीला' वृंदावन की 'रसिक ग्रंथ माला' द्वारा प्रकाशित हैं। यह

लीला रास में रास मडलियों द्वारा खेली जाती हैं। 'गोमय शृंगार लीला' में ब्रज की गोपाल संस्कृति खूब उभर कर आती है। भगवान के गोबर के शृंगार का इस लीला में भावपूर्ण वर्णन हुआ है। लीलाओं के अतिरिक्त प्रेमानन्द जी ने स्फुट रास साहित्य व रसिया आदि भी लिखे हैं, परन्तु उनके ब्रजभाषा गद्य में जो रस है वह उनके कवि रूप में उभर कर नहीं आता।

### श्री गौरांग लीलाए

वृंदावन के मान्य सत हरिबाबा की प्रेरणा से प्रेमानन्द जी ने कृष्ण-लीलाओं के अतिरिक्त रास शैली में महाप्रभु गौरांग देव का पूरा चरित्र भी अनेक लीलाओं में चित्रित किया है। ये लीलाए प्रसिद्ध रासधारी श्री हरि-गोविंद जी की मडली करती रही हैं। हरिबाबा ने इन गौरांग लीलाओं के प्रचार-प्रसार में प्रमुख भाग लिया था। वे जहाँ भी यात्रा में जाते थे उनके साथ प्रायः गौरांग लीला करने के लिए स्वामी हरिगोविन्द जी की मडली भी साथ जाती थी। बाबाजी के स्वर्गवाम के अनंतर भी ये लीलाए श्री हरिगोविन्द जी द्वारा निरंतर की जाती रही हैं। स्वामी नत्थी व श्री घनश्याम की मडली तथा कुछ अन्य मडली भी अब इन गौरांग लीलाओं को करती हैं।

### जयरामदेव जी महाराज की लीलाए

प्रेमानन्द जी के अतिरिक्त दूसरे महात्मा श्री जयरामदेव जी हैं जिन्होंने लीला-साहित्य की रचना की है। उनकी चित्रा सखी की लीला विगत वर्षों में प्रकाशित हुई है और उसे रासधारी मंच पर प्रभावशाली ढंग से करते हैं। स्वामी हरिद्वारिलाल की मडली द्वारा हमने इस लीला का बड़ा सफल प्रदर्शन होते देखा था। यह लीला किसी पौराणिक वृत्त पर आधारित नहीं है वरन् स्वयं लेखक ने अपनी अनुभूति और भावना से इस लीला की रचना की है। लीला की संक्षिप्त कथा निम्न है :

भगवान कृष्ण माता जसोदा से एक चित्र बनवा देने का आग्रह करते हैं। माता आग्रह पूर्ण करने के लिए ब्रज की एकमात्र चित्रकार चित्रा जी को बुलाती हैं। ब्रह्मचारिणी चित्रा जी नंदभवन में कृष्ण को देखने आती हैं परन्तु कृष्ण की शोभा देखकर वह अपना समस्त वेदांत और ब्रह्मचर्य भूल जाती हैं। घर लौटने पर कृष्ण की वियोग व्यथा में उनका चित्रकार डूब जाता है तब वे सरस्वती की उपासना करके उन्हें प्रकट करती हैं। सरस्वती उन्हें बतलाती हैं कि कृष्ण का चित्र बनाना राधा की कृपा के बिना संभव नहीं, अतः चित्रा राधा जी की उपासना करती हैं। तब राधा अपने दैवी रूप में प्रकट होकर उन्हें चित्र बनाने का वरदान देती हैं। इस प्रकार यह अनुपम चित्र तैयार हो जाता है।

जसोदा वह चित्र देखकर आनदविभोर हो जाती हैं और चित्रा जी को मुहुमागा पुरस्कार देने के लिए वचनबद्ध हो जाती हैं। तब चित्रा कृष्ण को ही माग लेती हैं। यह देखकर जसोदा विह्वल हो जाती हैं। वह कहती हैं :

मो निरधन की धन गिरधारी ।

मेरी छगन मगन मन मोहन, मम आंगन की चंद बिहारी ।

पलक ओट सत कलप से वीतें, हिय कर्म द्य वरपे वारी ।

लखि याकी मुख चद जियत ही, या बिन सब जग मे अधियारी ।

या के बदले जो कछु चाहे, (मोई) देऊ रतन घेनु धन भारी ।

अतः मे कृष्ण चित्रा जी को यह वरदान देकर कि मैं कभी तुमसे दूर नहीं होऊंगा अपने आपको माता जसोदा को लौटवा देते हैं और वह चित्र अपने प्रिय सखा श्रीदामा को भेंट कर देते हैं जिसके आग्रह से वह बनवाया गया था ।

श्री जयरामदास जी की लीला में उनका कवि रूप अधिक उभरा हुआ है। लीलाओं के अतिरिक्त आपने विनयपत्रिका की शैली में 'श्रीकृष्ण विरह पत्रिका' नामक एक और ग्रंथ भी लिखा है जो उनकी कृष्ण-भक्ति की तीव्रता तथा सरसता का प्रमाण हैं। उनकी ये रचनाएं आज के युग में भक्ति युग की परंपरा की महत्वपूर्ण कड़ी हैं।

## फुलवारी लीला

जयरामदास जी ऐसे भक्त कवि हैं जो राम और कृष्ण के प्रति समान रूप से आस्थावान हैं। वे अवध में जन्मे और वृंदावन में बसे हैं, इसलिए उन्होंने कृष्णकथा के साथ रामकथा भी रास शैली में रची है। वृंदावन से प्रकाशित उनकी 'फुलवारी लीला' एक ऐसी ही रचना है जिसमें रास शैली में ब्रजभाषा के माध्यम से जनकपुर की पुष्प बाटिका में सीता-राम के मिलन का बड़ा ही सफल व सरस चित्रण किया है। इस कथा को ब्रज की कुछ रामलीला मंडलियां करती हैं। रास की शैली में रामकथा को सफलता से उतारने में श्री जयरामदास जी को पूर्ण सफलता मिली है। इस लीला के मवाद खड़ी बोली में हैं तथा कथा का सूत्र जोड़ने के लिए समाजी द्वारा 'रामचरितमानस' की ही चौपाइयों का प्रयोग कराया गया है। शृंगार-रस के उद्रेक के लिए कवि ने ब्रजभाषा की सरस रचनाएं बीच बीच में स्वयं जोड़ी हैं। एक रसिया देखिए। भगवान राम बार-बार बाटिका में जाकर स्वयं पुष्प तोड़ने का आग्रह करते हैं, समझाने पर भी नहीं मानते तो मालिन उनके कोमल अंगों को पुष्प-चयन के कठिन कार्य के अयोग्य मानकर करुण स्वर में उन्हें समझाती है :

कैसे तोरोगे प्रभु फूल, अँगुरियन पँखुरी गडि जायगी ।  
अतिसय मृदुल कमल से करन, लचक पहुँचेन मे पडि जायगी ।  
फूल रही है बड़ी बड़ी डारी, कोई नीची कोई ऊँची भारी ।  
कोई डार कँटीली न्यारी ।

फूले फूल गुलाब के, सोभा अमित अपार ।  
तोरत कर काँटे चुमे, यह करनी करतार ।  
उचकत ऊँची डार, कमर मे नस कहूँ चढि जायगी । कैसे० ।  
कहूँ कहूँ लगती बेलि कटीली, कहूँ कहूँ कलियाँ अतिही नुकीली ।  
कहूँ भ्रमरन की भीर रँगौली ।

अतिहि सुगंधित आपके अग महक रही छाया ।  
मौरा फूलन छोडिकै, तुमहि घेरि है आय ।  
उन रसिया भ्रमरन की टोली, चहुँदिस अड जायगी । कैसे० ।  
कहूँ कहूँ लखि मुख चद तुम्हारे, ह्वै है चकित चकोर बिचारे ।  
शुक बैठि है भुजन पर न्यारे ।

मृग के छौना घेरि है, आस पास चहुँ ओर ।  
घन सम तुम्हरी रूप लखि, नाचन लागि है मोर ।  
सघन लतन मे उरझि अलक, घुँघरारी लडि जायगी । कैसे० ।

जनक की बाटिका की शोभा का चित्रण राम-लक्ष्मण के निम्न संवाद मे दर्शनीय है .

राम— देखी हो लखन ये विचित्र फुलवारी, छवि—  
कैसी मनोहारी मेरी मन हरि लीनो है ।  
फूले रग रग फूल, मेटत सकल सूल,  
कोकिल की कूक ने करेजौ टूक कीनो है ।  
बाटिका नही ये मनो नाटिका है मन्मथ की,  
स्वर्ग हू के बन कौ घटाय मान दीनो है ।  
फूली दुलहनि सी लगत गुल चाँदनी ये,  
दूलह सौ फूलो ये कदब रग भीनो है ।

लक्ष्मण—

थल पकज की छवि का वरनो, यह सावनी चपक देत अनद है ।  
यह मालती मोतिया बात करे, गुलदाऊदी की छवि मे छल छद है ।  
यह पानडी प्रेम दिखाय बुलावति, वीरन की ये करै गति मद है ।  
फुलवाडी नही रघुचद सुनो, मन मृग फँसावन कौ यह फद है ।

इस प्रकार वृंदावन के रास रसिक जहा आज भी रास रगमच के लिए



ना साहित्य की रचना कर रहे हैं वहा रास की रंगमचीय परपरा को कृष्ण लीला के क्षेत्र तक ही सीमित न रखकर उसे विस्तृत करने के यत्न भी स्वतः ही चल रहे हैं। 'गौराग लीला' तथा 'हरिदास जी की लीलाओ' के अतिरिक्त रास की शैली में अब भक्त चरित्रों की नवीन रचनाएँ भी होने लगी हैं और उन्हें मंच पर सफलतापूर्वक लाया जा रहा है। यह भविष्य ही बतलायेगा कि ये प्रवृत्तियाँ आगे चलकर रास की मचीय परपरा को कितना प्रभावित करती हैं और रागमच पर कालांतर में इनकी क्या प्रतिक्रिया होती है ?

### रासधारियों द्वारा रचित स्फुट रासलीला-साहित्य

रासधारियों की रागमच की सेवा में उनके द्वारा सृजित साहित्य का भी महत्वपूर्ण योगदान रहा है। एक ओर जहाँ प्राचीन वाणियों में से सामग्री का चयन करके उन्होंने लीला नाटकों का रूप खड़ा किया है वहाँ मरस कवि-हृदय रासधारी प्राचीन पदों की लीला शृंखलाओं के बीच-बीच में अपनी रचनाएँ भी लीला की कड़ी मिलाने को जोड़ते आए हैं। रासलीला नाटकों में बीच-बीच में ऐसे अनेक सरस पद मिलते हैं जिनमें किसी के भी नाम की छाप नहीं मिलती। ऐसी रचनाएँ अधिकांशतः रास रगमच को रासधारियों की ही देन हैं। उदाहरण के लिए, माखन चोरी लीला में सखी प्रतीक्षा में बेहाल है कि किसी प्रकार नंदनंदन उसके घर आवें। इस भाव को सखी रास में कवित्त और सबैयो में प्रकट करती हैं। ऐसा ही एक कवित्त है :

चीरा की लटक औ लटक नवकुडल की,  
 भौंह की मटक मोहि आँखन दिखाउ रे ।  
 जा दिन सुजान गुण रूप के निधान कान्हू,  
 वाँसुरी बजाय तन तपन बुझाउ रे ।  
 ऐ हो बनवारी बलिहारी जाऊँ तेरी आज,  
 मेरी कुज आय नैंक मीठी तान गाउ रे ।  
 नद के किसोर, चित चोर मोरपख वारे,  
 बंसीवारे सामरे, पियारे इत आउ रे ।

हमारा अनुमान है कि किसी रासधारी ने ही यह कवित्त दयासखी के निम्न कवित्त का जोड़ा बनाने को रचा होगा, जिससे जब एक सखी दयासखी के निम्न कवित्त को पढ़े तो उसी की जोड़ का दूसरा कवित्त पढ़कर दूसरी सखी रसोद्रेक में योग दे। दयासखी का कवित्त इस प्रकार है :

धेनु के चरैया प्यारे भैया बलभद्र जूके,  
 नंद के ललैया मोरे अँगना में आउ रे ।

दही दूध बहु प्याऊं, माखन घनी सौ लाऊं,  
 मीठी मीठी तान नैंक गायकै सुनाउ रे ।  
 प्यारे नद के किसोर, मेरे चित हू के चोर,  
 नेक ती अघर घर बाँसुरी बजाउ रे ।  
 या छवि के ऊपर हौं कोटि काम बारि डारो,  
 'दयासखी' प्रेम बस हिय मे समाउ रे ।

इसी प्रकार 'उराहनौ लीला' में कृष्ण की शिकायत करने गोपी जसोदा के यहा जाती हैं तब सब गोपिया अपनी-अपनी आपबीती उन्हें पृथक-पृथक सुनाती हैं । वहा कदाचित् किही रासधारी को अलग अलग गोपियों के कथन के लिए ऐसे नाटकीय पदों की कमी लगी होगी जिनमें एक साथ बिना किसी व्याघात के पूरी शिकायत पेश की जा सके । इसीलिए उन्होंने निम्न पद स्वयं रच दिया होगा

### राग देश

सुन री गुन कान्ह कुमार के ।  
 तेरी री सुत चपल कहावे, यमुना के तट बसीवट के निकट,  
 नट झटक मटक दधि गटक गयो ।  
 वदन की छवि कान्हा मुकुट को सिर धर,  
 कदम के तर तर कुवर दुर्यौ ।  
 बशी बजाई मेरी सुधि विसराई कान्हा,  
 देख ललाई मेरी कर पकयौ ।

उक्त पद किसी भी दशा में साहित्यकार की रचना नहीं हो सकता क्योंकि इसकी रचना की पक्तियों में मात्राओं की असमानता स्पष्ट है । इस प्रकार की रचना तो वे सगीतज्ञ ही कर सकते हैं जिन्हें रागों की रचना का पूरा ज्ञान हो और उसी के अनुसार वे पंक्तियों को छोटा-बड़ा रख कर भी रागों में गायन के समय उसे सही उतार कर श्रोताओं को चमत्कृत करने की शक्ति रखते हो । रासधारियों ने इस प्रकार की रचनाएँ करके हरिदास जी की उस साहित्य-रचना की परंपरा को ही आगे बढ़ाया जो पढ़ने में तो ऊबड़-खावड़ लगती है, परंतु जब वह सिद्ध गायक द्वारा गाई जाती है तो उसके सुगठन पर मुग्ध हुए बिना रहा नहीं जा सकता । रासधारी समय-समय पर सदैव ऐसा साहित्य लिखते रहे हैं । करहला के श्री छिद्दालाल जी का 'वृंदावन बहार छाई' गीत रास में काफी समय से गवता चला आ रहा है, परंतु रास में स्वरूप बन-कर वर्षों से इन पदों को गाने वाले भी शायद छिद्दालाल जी को नहीं जानते होंगे, यद्यपि वे आज भी वृंदावन के सत्यनारायण जी के मंदिर के कीर्तनिया है ।

इस प्रकार के स्फुट पदों के अतिरिक्त रासधारियों ने पूरी रासलीलाओं की भी रचना की है। इस प्रकार की लीलाओं में रास सर्वस्वकार राधा-कृष्ण रासधारी की 'विदुषी लीला' उनके प्रकांड पांडित्य का प्रमाण है। यह लीला मुख्यतः संस्कृत श्लोकों पर आधारित दार्शनिक भावभूमि पर स्थित होते हुए भी एक सफल लीला नाटक है। इसी क्रम में हम मड़ोई निवासी श्री माखन चोर जी कृत 'खडिता मान लीला' को ले सकते हैं जो भाषा शैली, रस परिपाक, अलंकार सौष्ठव के साथ अद्भुत नाटकीय स्थिति से भी परिपूर्ण है। इस लीला में रात्रि के समय भगवान् कृष्ण राधा जी के द्वार को खटखटा देते हैं। राधा उन्हें पहचान लेती हैं, परंतु किवाड़ न खोलकर कृष्ण से उनका परिचय पूछती हैं। इस लीला के परिहासपूर्ण कुछ अंश देखें :

कृष्ण—खोलो जू किवार ।

राधा—तुम कोहो ऐती बार ।

कृष्ण—हरि नाम है हमारी ।

राधा—बसौ कदरा पहाड़ में ।

कृष्ण—हौ तौ आली माधव ।

राधा—(तौ) कोकिला के माथे भाग ।

कृष्ण—मोहन हौ प्यारी ।

राधा—फिरी मंत्र के विचार में ।

कृष्ण—रागी हौ रंगीली ।

राधा—तौ जावो क्यों न दाता पास ।

कृष्ण—छली हौ छबीली ।

राधा—जाय बसौ जू पतार में ।

कृष्ण—नायक हौ नागरी ।

राधा—तौ टाँडौ क्यों न लादौ जाय ।

कृष्ण—हौ तौ घनश्याम ।

राधा—बरसौ जू काहू खार में ।

जिस समय वह कवित्त व्याख्या के साथ परस्पर कथोपकथन के रूप में रास में होता है तो दर्शक श्लेष के चमत्कार से अभिभूत होकर हसने लगते हैं। इस लीला में प्रयत्न करने पर भी जब द्वार नहीं खुलता तो कृष्ण लौट जाते हैं और उन्हें गया जान कर राधा उनके विरह में छटपटा उठती हैं। तब ललिता उन्हें धीरज देकर उन्हें कृष्ण के पास अपनी पीठ की ओट में छिपाकर वंशीवट पर ले जाती हैं। वहा कृष्ण इसी प्रकार श्लेष में ललिता से प्रश्नोत्तर करके राधा

का उपहास करते रहते हैं और बदला चुक जाने पर अंत में प्रिया-प्रियतम का सम्मिलन होता है।

इस प्रकार रासधारियों ने भी रासलीला साहित्य के निर्माण में सक्रिय योगदान दिया है, परंतु इस महत्वपूर्ण योगदान का लेखा-जोखा आज तक किसी ने भी नहीं लिया है। रास की लीला और उनमें प्रचलित पद भी लोक-रुचि के अनुसार बदलते रहे हैं। प्राचीन लीलाओं के अनेक पद समय-समय पर नवीन लीलाओं में बदले जाते रहे हैं। ऐसी दशा में प्राचीन रासधारियों ने इस मंच के लिए कब-कब क्या रचनाएँ की यह स्वयं अपने आप में एक स्वतंत्र अनुसंधान का विषय है। हम तो यहाँ कुछ ऐसे रासधारियों के नाम भर ले देना चाहते हैं, जिन्होंने अतीत में लीलाओं की या लीला-साहित्य की रचना की थी। इन रासधारियों की कुछ चीजें अब भी रास में प्रचलित हैं तथा कुछ इने-गिने बड़े बूढ़े रासधारियों को उनका कुछ पता है। ऐसे रासधारियों में श्री माखनचोर जी, (संवत् १६०० के आस-पास) मडोई के सुंदर वैद्य जिन्होंने रास की शैली में ध्रुव, प्रह्लाद, हरिश्चंद्र आदि की लीलाएँ लिखी और उनका अभिनय भी किया, राधाकुंड के गिरवर नंदन रासधारी<sup>२५</sup> तथा बाबा कृष्णानंद (रासधारी), जिन्होंने (संवत् १६८० के आस-पास मडली चलाई थी) 'प्रेम सपुट', 'कुंजन कौ वर्णन' तथा महारास के प्रसंग में 'आसुरी महादेव सवाद' की रचनाएँ की, उल्लेखनीय हैं।

### स्वामी मेघश्याम जी का साहित्य

वर्तमान युग के रास-साहित्यकारों में स्वर्गीय मेघश्याम जी का नाम सबसे महत्वपूर्ण है। वास्तव में इस युग में उन्होंने चंदमखी की परंपरा को ठीक उसी रूप में आज फिर से दुहरा दिया है। उन्होंने जितने विशद परिमाण में रास-साहित्य रचा उतना किसी रासधारी ने नहीं लिखा। मेघश्याम जी ने प्राचीन वाणी-साहित्य के भावों को सरल और सरस लोकधुनों में बाध कर जहाँ रासधारियों के लिए रास करना बहुत सरल कर दिया है, वहाँ इस प्रयास से रास, जनसाधारण के निकट भी आया है। यही कारण है कि आज छोटी-बड़ी सभी मंडलियों पर मेघश्याम जी का साहित्य छाया हुआ है। यद्यपि सुरुचि संपन्न प्राचीन वाणी-साहित्य के मर्मज्ञ रसिकों को इस प्रयास में रास के स्तर की हानि (साहित्य और संगीत दोनों में ही) अखरती है, परंतु साधारण स्तर का रास का दर्शन मेघश्याम जी के रास-साहित्य से अत्यधिक प्रभावित है। यही कारण है कि आज प्रत्येक रास-मंडली के लिए स्वामी मेघश्याम जी का साहित्य

२५ विशेष विवरण के लिए देखें, हमारा ग्रंथ 'संगीत एक लोक-नाट्य परंपरा', पृ० ८०-८१,

एक अनिवार्य आवश्यकता बन गया है। कुछ मडलियां तो अब नित्य-रास भी मेघश्याम जी के युगल गान से आरंभ करके तथा बाद में रास के परमलुओं पर नृत्य कराकर ही उसे समाप्त कर देती हैं। आरती के उपरांत जैसे ही सखी प्रिया-प्रियतम से राम में पधारने की प्रार्थना करती है वे नीचे पधार जाते हैं और युगल गायन प्रारंभ हो जाता है। इस प्रकार रास में सखियों के प्रारंभिक नृत्य का काफी अंश केवल प्रिया-प्रियतम के नृत्य-गायन में ही पूरा हो लेता है। इससे राम मडली के संचालकों को अब नृत्य में अकुशल सखियों में भी रास में काम लेने की छूट मिल गई है। मेघश्याम जी द्वारा रचित नित्य-रास में गाए जाने वाले एक ऐसे ही युगल गायन की कुछ पंक्तियाँ देखिए :

राधा—बनि नाचै नट नीकी आज नद को किसोर ।

कृष्ण—राधे जगत नचायो तेरी भीह की मरोर ।

राधा—ब्रज के किमोर तोपै डाहूँ तू न तोर ।

सुनि मुरली की घोर मेरी मन भयो मोर । बनि० ।

कृष्ण—कमल कली को रग भानु की लली को,

मुखचंद हू ते नीकी नैना मेरी री चकोर । राधे० ।

राधा—ग्रीव की लटक हरै मैं की खटक,

करै चित्त पै झपट पीरें पटुका को छोर । बनि० ।

कृष्ण—मुख की निकाई भाल विदिया सूहाई,

मानो खीर-सिंधु माही रवि बल उग्यो मोर । राधे० ।

राधा—नैनन बसाय मूँद राखूँगी छिपाय,

कहुँ भाजि न जाय, मेरी मुंदरी को चोर । बनि० ।

कृष्ण—मोहन 'श्याम' राधे रग, बाँधि राख्यो मग,

कहाँ जायगी पतंग तेरे हाथ में है डोर । राधे० ।

इसी प्रकार सूरदास जी के पद 'ऐसी दुलहन भावै' के भाव का रसिया मेघश्यामजी ने इस प्रकार रचा, कि उमने अब उक्त पद का स्थान ले लिया है।

मँगाय दै बहू छोटी सी, मैया छोऊँ तेरे पाँम ।

मैं बाबा को लाला छोटी, माखन खाय भयो अब मोटी ।

खाली एक बहू को टोटी ।

दो० ब्रजरानी को लाडिली देसन में सरनाम ।

जब ताँई क्वारी रहूँ, बिगरँ तेरी नाम ।

ऐसी मँगवाय दै नथवारी, मोते गोरी होय विचारी ।

रोज जिमावै भरि भरि थारी ।

दो०—गोद लेय पुचकारि कै, प्यार करै लै नाम ।

वह हँठे तौ मनाऊँ मै, पकरि कुमरि के पाम । (२)

सूधी भोरी मैं सबहिन ते । ऊघम अब ना करूँ लरिकन ते ।

कछु कछु डरपूँ ब्रज गोपिन ते ।

दो०—तोहू मोकूँ चोर कहै जाऊँ न इनके धाम ।

यह झूठी कै मै बुरी, (याकौ) न्याय करंगौ राम । (३)

सूधी तू मति जाने इनकूँ, बहकामे ये ही नेगीन कूँ,

मेरे ख्याल परी निसदिन कूँ ।

दो०—जब कबहू आमै मगई कूँ, चुप्प करूँ सब काम ।

न्यौतो दऊँ ना बतासे, (इनकूँ) बसन न दुंगौ गाम । (४)

गुप्प चुप्प कौ व्याह रचाऊँ । बाबा लै बरात करि आऊँ

गोपिन पै नाँय गीत गवाऊँ ।

दो०—राति राति मे व्याहि कै, आऊँगौ घर माहि ।

बिन हरदी रग चोखैई और न लगै छदाम । (५)

कौन गाम तै भई सगैया, चुप्प कान मे कहि दै मैया,

सुनि न लेय बलिदाऊ मैया ।

दो०—लगे रहे सब ताक मे, सुबल तोस श्रीदाम ।

ये सब पक्के मुढचढे (तेरी) भोरी लाला 'स्याम' (६)

इस प्रकार मेघश्याम जी ने रास को जहा एक नवीन दिशा देकर उसे सही अर्थों में लोकमच बनाने का यत्न किया है वहा उन्होंने साहित्यिक ढंग की भी कुछ रचनाए की हैं । उन्होंने 'भ्रमरगीत' के समान 'श्याम भ्रमर' लिखा है । उमका एक छंद यहा प्रस्तुत है :

गहरु जनि लाऔ सखा आज ही जाऔ ब्रज,

आबत है अधिक सुधि गोपी गोप गैया की ।

उठत उर पीर, नैक आबत ना धीर, होस

करत ना अधीर वास वशीबट छैया की ।

उन्हे समझैयौ वेगि आभिगे कहियो, नेकु-

धीरज बँधैयौ, पौरि जैयौ नदरैया की ।

मेरी लै नाम मेरी कहियो प्रणाम मैया,

मैया कै पायन मे ऊघमी कन्हैया की ।

स्वामी मेघश्याम इस युग के एक समर्थ रासधारी, भावुक रसिक, तथा सच्चे लोक गायक थे । ब्रज की लोक-संस्कृति के अनेक चित्र उनके साहित्य में

उभरे हैं। साथ ही वे एक हास्य-प्रिय और विनोदी जीव थे जो औरों के साथ अपने पर भी हमना जानते थे। रासधारियों के सब रूपों से उनका परिचय था और उन्होंने मन की मौज में रासधारियों, रास के कार्यकर्त्ताओं और स्वरूपों पर फव्वारियाँ भी लिख डाली थी। एक उदाहरण उसका भी प्रस्तुत है। स्वरूपों के साथ रहने वाले श्रृंगारियों का एक खाका बारहमासी छंद में देखिए।

सुनो सिंगारिन की प्रहरी ।  
भोगन कू भख जाँय सरूपन के पूरे बैरी ।  
गरी जाय बैठ समोचा ते ।  
वैसे डारें तो डारें, नही डरवायलें नोचा ते ।  
काहू ने हेला दियो, भाजि गयो करिवे तेरा कूँ ।  
दै छाती में डुक्क निगल गयो साजै पेडा कूँ ।  
कोई सिंगार में आयके प्रेमिन भोग लगावैगी ।  
सब के खड्यो महाराज । रास में सुस्ती आवैगी ।

इस प्रकार मेघश्याम जी ने जो परंपरा चलाई उस पर आज के कुछ और रासधारी भी चल पड़े हैं। छाता के श्री कुवरपाल जी, वृंदावन के श्री कल्याण प्रसाद 'किशोरी' तथा अन्य रासधारी भी अब प्राचीन वाणियों के स्थान पर अपनी-अपनी रचनाएँ रास में सम्मिलित करके अपने स्वरूपों से गवाने लगे हैं। इस प्रकार की कुछ छोटी पुस्तिकाएँ भी वृंदावन से छपी हैं। यह प्रयाम रास को और उसके स्तर को अत में कहा ले जाएगा यह कहना आज बहुत कठिन है। अत्यंत खेद है कि इस प्रवृत्ति ने अब यहाँ तक जोर मारा है कि करहला की एक प्रसिद्ध रास-मंडली के स्वामी जिनके पूर्वजों ने रास के विकास में बड़ा महत्वपूर्ण योग दिया था, रास में सिनेमा की धुनों का भी प्रयोग करते सकोच नहीं करते। 'सारी सारी रात तेरी याद सताए' की धुन पर यह स्वामी जी अपने राम में सखियों से गवाते हैं :

ठाड़ी रहूँ जमुना पै आस लगाए ।

हमारे विचार से इस प्रवृत्ति का इस रूप में बढ़ना रास के लिए घातक ही सिद्ध होगा ।

## रास का नृत्य और संगीत

### रास के नृत्य

ब्रज के रास का वर्तमान रूप मुगल-शासन काल में विकसित हुआ था । उस की मुस्लिम वादशाही में कथक नृत्य का बोलबाला था । ऐसी दशा में रास के नृत्यों पर उसका प्रभाव प्रमुखता से पड़ना अवश्यभावी था, क्योंकि आगरा और फतेहपुर सीकरी स्वयं ब्रजभाषी क्षेत्र में ही स्थित हैं जो उस समय की राजनीति के साथ-साथ (राजधानी होने के कारण) संस्कृति के भी केंद्र बन गये थे । सम्राट अकबर ने तो राजनीति और संस्कृति के मध्य स्वयं सेतु बनकर महत्वपूर्ण भूमिका संपादित की थी, और वर्तमान रास-नृत्यों को रूप देने में अवकाश प्राप्त दरवारी नर्तक वल्लभ का हाथ प्रमुख रूप से था जैसा कि 'भक्तमाल' से प्रकट होता है । इसलिए रास नृत्यों की कथक से निकटता स्वाभाविक है, परंतु कथक से अधिक प्रभावित होते हुए भी रास नृत्य कथक नृत्यों से भिन्न है । आजकल के विद्वान ऊपरी दृष्टि से देखकर ही रास नृत्यों को कथक का ही एक रूप समझ लेते हैं, हमारे विचार से यह उचित नहीं है । रास नृत्य कथक के निकट होते हुए भी स्वभावतः मूल में रास नृत्य की प्राचीनतम परंपरा से भी अवश्य ही जुड़े हैं जो उन्हें कथक से अलग करती हैं । हमारे विचार से भक्तियुग में जब रास नृत्यों का रूप खड़ा किया गया होगा तब ब्रज की लोक नृत्य परंपरा के मुक्ताब्जों को कथक नृत्य के सूत्रों में सजोकर गूथने का काम ही वल्लभ नर्तक ने किया होगा क्योंकि रास में अनेक मुद्राएं और नृत्य-स्थितियाँ ऐसी हैं जो कथक से सर्वथा भिन्न हैं और वे इन नृत्यों की प्राचीनता की प्रमाण मानी जानी चाहिए । उदाहरण के लिए, रास में होने वाला 'घुटनों का नाच' भरतनाट्यम की 'भ्रमरी' के अधिक निकट है । इसी प्रकार कृष्ण जिस प्रकार हाथ फैलाकर रास में नृत्य करते हैं वैसी ही हाथ फैलाकर नृत्य करने की मुद्राएं हमने रूसी लोक नृत्यों में देखी थी, रास नृत्यों की इन मुद्राओं की उन मुद्राओं से समानता की चर्चा जब हमने एक प्रसिद्ध नर्तक



से की जो रूसी नृत्य देखकर आ रहे थे तो वे बोले, “ऐसा लगता है कि इन नृत्यों का मूल उद्गम एक ही और बहुत प्राचीन है।” उनका कहना था कि “रास नृत्यों में हाथ को पूरा फैलाकर नृत्य करने की जो परंपरा है, वह आदिम मूल नृत्यों की है जिसे रूसी नृत्यों में कालांतर में कुछ मुकरता प्रदान कर दी गई है। यही नृत्य मुद्रा रास में अपने मूल रूप में विद्यमान है, जो उस समय की देन है जब मानव परिवार बहुत छोटा होगा और सब लोग परस्पर निकट ही रहते होंगे। राम नृत्य और रूसी नृत्य की हस्तमुद्राओं में जो अंतर आज दृष्टिगोचर होता है उसका मूल कारण लंबे समय का व्यवधान ही मानना चाहिए, परंतु मूल रूप में इन नृत्यों का उद्गम स्रोत अवश्य ही किसी एक ही नृत्य परंपरा में निहित है।”

### रास नृत्य और कथक नृत्य

रास नृत्य का कथक नृत्य से क्या संबंध है इस बारे में हमने वयोवृद्ध रासधारियों से पूछताछ की तो उनका भी यही कहना था कि रास नृत्य कथक नृत्य से सर्वथा अलग है। रास के परमलुओं और कथक के परमलुओं में केवल शब्दों का ही नहीं नृत्य-पद्धति का भी अंतर है। रासधारियों का कहना है कि रास के परमलुओं में मात्राओं की समानता नहीं है, वह घट-बढ़ जाती है इसलिए रास के परमलुओं पर नृत्य करना कथक नृत्य के जानकार के वश से बाहर की बात है। रासधारियों का कहना है कि हमारी कुछ मुद्राओं को कथको ने अपने ढंग से सजा और सवारकर अपने नृत्यों में जोड़ लिया है। इसलिए रास का नृत्य कथक जैसा प्रतीत होता है। रासधारियों का दावा है कि उनका नृत्य कथक नृत्य से ही कहीं अधिक प्राचीन है। जब हमने एक वयोवृद्ध रासधारी से रास और कथक की समानता की चर्चा की तो उनकी भावुकता को बड़ी ठेस लगी और वे बिगड़ कर बोले, “रास के नृत्य द्वापर में भगवान द्वारा नाचे गए पवित्र नृत्य हैं जबकि कथक नृत्य मुसलमानी और अश्लील है।”

रासधारी जी ने यद्यपि यह बात आवेश में कही थी परंतु वह प्रभावकारी थी। ऐसी दशा में हमें रास कथक नृत्य का मूल भेद समझने की उत्कंठा बढ़ गई और हमने तुलनात्मक दृष्टि से कथको के नृत्य के कई प्रदर्शन देखे तो हमें लगा कि वास्तव में शैलीगत निकटता होते हुए भी कथक और रास नृत्यों में मौलिक भेद है। कथक नृत्य जहां शृंगारिकता और विलासिता की भाव-भूमि पर आधारित है वहां रास के नृत्यों में सामाजिकता की एक अनूठी दिव्यता है। रास-नृत्यों में भी राधा-कृष्ण कई मुद्राओं में एकदम सट कर नृत्य करते हैं परंतु उस नृत्य में जिस निर्विकार सामाजिकता के दर्शन होते हैं वह कथक नृत्य में प्राप्त नहीं हो सकती। हमने जब इस संबंध में कुछ प्रसिद्ध

नर्तको से बातचीत की तो उनका भी यही मत था कि रास नृत्यो मे जो भारतीय सांस्कृतिक पृष्ठभूमि विद्यमान है वैसी किसी भी दूसरी वर्तमान भारतीय नृत्य परंपरा मे उपलब्ध नहीं होती। यदि भारत को अपनी संस्कृति के अनुरूप ऐसा सामाजिक नृत्य खड़ा करना हो जिसमे स्त्री और पुरुष साथ-साथ नि संकोच नृत्य कर सकें तो हमे उस नृत्य के विकास के लिए रास-नृत्य की ही शरण लेनी होगी। कथक की कामुकता के साथ रास को नहीं जोड़ा जा सकता।

रास नृत्यो की प्राचीनता और दिव्यता का एक अन्य प्रमाण यह भी है कि रास नृत्य का मुख्य वाद्य पखावज है तथा रास का समारंभ धमार से होता है जबकि कथक आरंभ से ही तबले की थाप पर त्रिताला या फिर कहरवा मे कहकहे लगाने का आदी है। ऐसी दशा मे वह रास नृत्यो की गरिमा को नहीं पा सकता, परंतु दुर्भाग्य की बात यह है कि वर्तमान मे रास-नृत्य अपनी प्राचीन गौरव गरिमा को खो चुके है जबकि पिछले कुछ वर्षों मे कथक ने आशातीत विकास करके अपनी श्रीवृद्धि की है। यही कारण है कि आज रास-नृत्य कथक के सामने फीके और सीठे से प्रतीत होते है। कुछ महानुभावो का तो यह भी मत है कि रासमंच पर वर्तमान मे नाचे जाने वाले नृत्य सही अर्थो मे नृत्य नहीं वरन् 'नृत्यभास' मात्र रह गए है, जबकि लोक कला मंडल के संस्थापक श्री देवीलाल सामर का कथन है कि "रास को छोड़कर प्राय सभी लोक-नृत्यो मे (चाहे बगाल की जात्रा हो अथवा हरियाणा के स्वाग, राजस्थान के परंपरागत डाडिया नृत्य या प्रेमकथाएं हो अथवा दक्षिण का लोक-नृत्य) किसी न किसी रूप मे उनमे कुछ न कुछ विकृति आ गई है। रास इस दृष्टि से अभी भी अछूता है और वह अभी तक अपने मूल रूप को अक्षुण्ण बनाये हुए है। साथ ही देश मे जितनी आस्था रास के प्रति है, उतनी किसी लोक कला रूप के प्रति नहीं।"

क्या रास-नृत्य लोक-नृत्य है ?

हमारा अपना विचार यह है कि जिस समय बल्लभ नर्तक ने रास के वर्तमान नृत्यो को सजा-सवारकर खड़ा किया होगा उस समय उनके रूप शास्त्रीय आधार पर ही स्थिर किए गए होंगे, परंतु रासमंच के संचालको की रूढ़िवादिता तथा अशिक्षा ने धीरे-धीरे उन्हे परंपरागत लोक-नृत्यो की श्रेणी मे ही ला दिया है। यह एक सर्वमान्य तथ्य है कि रास मंडली से सबद्ध लोगो की शास्त्रीय आधार पर नृत्य और संगीत की शिक्षा नहीं हो पाती। अबोध-वस्था से ही जो बालक रास मंडलियो मे आ जाते हैं वे रासमंच पर नाचते-गाते रहकर ही, वही मंडली के स्वामी के संपर्क मे नृत्य संगीत और अभिनय की शिक्षा लेने है। ऐसी दशा मे जिस स्वरूप मे जितनी बुद्धि होती है तथा जिस

मंडली के स्वामी में गिनाने की जितनी क्षमता होती है उसी के अनुरूप कलाकार अपना विकास कर पाते हैं। ऐसी स्थिति में जितना जिसके भाग्य में होता है या वह गुरु में जितना ग्रहण कर पाना है उतना ही सीखा जाता है और शेष छूट जाता है। यह छूट ही उम्र स्थिति के लिए उत्तरदायी है जो रास के नृत्य-स्तर के ह्रास का कारण बनी है, परंतु छूटते-छूटते आज भी रास में जो कुछ रह गया है वह रासधारियों का निश्चित रूप में उनका अपना है। रासधारियों की रटिवादिता ने रास के नृत्यों में जहां एक ओर विकास के मार्ग को अवरुद्ध करके उनको ह्रासोन्मुख किया है वहां अतनी इस प्रकृति के कारण वे बाह्य प्रभावों की छाया में भी बराबर बचे हैं। इस परंपरा की रक्षा उन्होंने एक पवित्र धाती की भांति की है, यह मानना ही होगा।

### नृत्य-शिक्षा की परिपाटी

हमारी रास मंडलियों की यह भी एक विशेषता रही है कि उन्हें अपनी शिक्षा-दीक्षा के लिए कभी किसी बाहरी महायना की अपेक्षा नहीं रहनी यहा तक कि नृत्य और गायन की शिक्षा भी वह किसी पाठ्य पुस्तक के माध्यम से नहीं देते बरन् नृत्य गायन की पाठ्य पुस्तक भी उनका अपना परंपरागत लीला-साहित्य ही है। उदाहरण के लिए, गायन और नृत्य की शिक्षा की सामग्री रासधारियों को 'मुंदरिया चोरी लीला' और 'गोचारण लीला' में मिल जाती है। 'मुंदरिया चोरी लीला' में राधा को नृत्य सीखने की नालसा होती है तो वे गोपियों के मना करने पर भी कृष्ण से नृत्य सीखने जाती हैं और अपनी मुंदरी गंवा आती हैं। उसी प्रकार 'गोचारण लीला' में कृष्ण की नृत्य सीखने की इच्छा जागृत होती है। 'मुंदरिया चोरी लीला' की अपेक्षा 'गोचारण लीला' में नृत्य और गायन की पद्धति अधिक विस्तार से समझाई जाती है। 'गोचारण लीला' में कृष्ण गाय चराने नखाओं के साथ वन को जाते हैं। जब गायें चरने लगती हैं तो वन के ठाली समय में कृष्ण को नृत्य और गायन सीखने की इच्छा होती है और वह ग्वालवालो से कहते हैं :

कृष्ण—अरे भैया ग्वालवालो ।

ग्वाल—अरे हा दादा ! कहि कहा बात ।

कृष्ण—अरे भैया, आज मेरे हृद में एक नवीन उत्कठा उदै भई है ।

एक ग्वाल—अरे दादा । कहि, वो कौनसी उत्कठा है ।

कृष्ण—सुनो भैया ! आज हमारे घर ब्रजगोपी आई ही, सो बिल्ले भीत ही सुंदर नाच्यो हो । मो भैया मैं हू नाचनी सीख्गी ।

ग्वाल—अच्छी । पर भैया, तू नृत्य सीखके कहा करंगी ।

कृष्ण—अरे सारे, मैं नाच-नाच के ब्रज गोपिन कू रिझाऊंगी और उनपै ते तुम्हे माखन मिस्री दिवाऊंगी ।

ग्वाल—सो तो ठीक है भैया कृष्ण, पर तुमपै तो बिना नाचे ही ब्रज गोपी ही कहा सबरौ ब्रज रीझि रह्यौ है ।

कृष्ण—भैया, बात मति काटै, मैं नृत्य अवश्य सीखूंगी, तुम जे बताऔ कि तुम मे ते सब ते अच्छौ नाच कौन जानै है ।

ग्वाल—सुनो श्याम हम चतुर सब, तदपि सखा एक तोष ।

वा समान हमकू नही, नृत्य गान कौ होस ।

कृष्ण—ठीक है भैया, तो फिर तोष कू ही बुलवाऔ, मैं वाते ही नृत्य सीखूंगी । (सखान कौ तोष कू पुकारनौ, तोष कौ शृंगार मे सो निकसि कै आनौ)

तोष—अरे भैया ! आज कहा वातै, तुम सब आज या बन मे कैसे इकट्ठे हो । भला मोय कौन कारन सो बुलायौ है ।

कृष्ण—भैया तोष ! मैं आज तुमपै ते नृत्य सीखूंगी ।

तोष—अरे भैया कृष्ण ! तुम्हारे कोमल चरन है और नृत्य भौत कठिन है ।

कृष्ण—भैया, चाहे कितनौ हू कठिन होय पर मैं नृत्य अवश्य सीखूंगी ।

मोय तुम अब नृत्य सिखाय देउ ।

तोष—तौ भैया, तू नृत्य मे कहा कहा सीखैगौ ।

कृष्ण—सुन भैया—

नाचन कू जो सिखाऔ सखा मोहि ।

तोरा और ग्रीव की लटकन, हस्त भाव दरसाऔ सखा मोहि ।

सारंगी और वीन पखावज, सबहि मिलाय बताऔ सखा मोहि ।

रागन के सब भेद विविध विधि, सबही गाय सुनाऔ सखा मोहि ।

वृदावन हित रूप लाडिले, मन मे मोद बढाऔ सखा मोहि ।

तोष—भैया, जो तिहारी ऐसी ही इच्छा है तौ आऔ सीखौ ।

(तोष कौ ठाकुर जी कू सामुने करिकै अपने अनुकरण पैं उनकू नृत्य करानौ और ठाकुर जी कौ तोष कू देखि कै नृत्य करनौ तब तोष कौ गानो)

नाचहु श्याम नचाऊँ मैं तुमकौ ।

जेहि विधि पर मैं घरूँ घरनि पर, लखि तुम हू जो घरौ चरन कौ ॥

सप्त स्वरन इक्कीस मूर्छना, रागन के बहु भेद बरन कौ ।

‘सूर श्याम’ प्रभु या विधि नाचो, भक्तन के मन मीन हरन कौ ॥

इस प्रकार गायन के उपरांत पहले तोप कृष्ण को संगीत-शास्त्र सिखाता है जिसका हम संगीत के प्रसंग में आगे उल्लेख करेंगे और उसके उपरांत कृष्ण से कहता है ।

तोप—आ भैया, कृष्ण, अब तोय नृत्य सिखाऊँ । देख नृत्य में चार बात मुख्य हैं—चलन, चितवन, ग्रीव की लटकन और मुस्कान । इनको ध्यान राखिकें मेरे मग नृत्य कर ।

कृष्ण—अच्छी भैया ।

इसके उपरांत त्रिताले पर निम्न बोलो को बोलकर तोप स्वयं नाचता है और भाव बताता है—

तत्त तत्त थुन थुन, तीघा तिरकत थेई, तत्त थुन थुन तीघा किरकिट थेई,  
तत्त तत्त थुन थुन तीघा किट किट थेई ।

तीघा तिटकत थेई, तीघा तिटकत थेई, तीघा तिटकत थेई ।

क्राधा, क्राधा, घाधा, क्राधा क्राधा घा ।

ध्राधा, ध्राधा, क्राधा ।

इस बोल पर कृष्ण को नृत्य करा कर फिर वह कृष्ण को चालो के नमूने सिखाता है । इनमें से चोर की चाल दर्शको का अच्छा मनोरंजन करती है । अस्तु, गोचारन लीला के इस प्रसंग से रास की नृत्य-परंपरा पर अच्छा प्रकाश पड़ता है । रासधारी रास के अभिनेता स्वरूपों को नृत्य की शिक्षा भी इसी आधार पर देते हैं जो इस लीला में वर्णित है । १, २, ३, ४, के साथ पाव लेने लग जाने के बाद 'थेई तत्त थेई तत्त' पर जब बालक पग संचालन करने लगते हैं तब त्रिताल पर उन्हें उक्त बोलो पर ही नृत्य की शिक्षा दी जाती है । त्रिताल वर्तमान रास नृत्यों की मुख्य ताल है ।

**रास-नृत्यों के (छोटे-बड़े परमलु)**

परमलु लय के आधार पर हर ताल में चलते हैं । रास के परमलुओं की विशेषता यह है कि इनके परमलुओं में मात्राएं समान नहीं होती अतः स्वरूपों को इन मात्राओं को अपनी कुशलता से पूरा करके सम पर आना पड़ता है । इसी लिए रासधारी कहते हैं कि हमारे नृत्यों को हम ही नाच सकते हैं । इन्हें अच्छे से अच्छा नर्तक भी नहीं नाच सकता और न कोई बाहर का कुशल वादक ही पखावज पर इस नृत्य के साथ सगत ही कर सकता है । हमने नित्य-रास के मचीय स्वरूप का वर्णन करते हुए रास के पात्रों के जो परमलु दिये हैं उनसे इस कथन की पुष्टि होती है । उदाहरण के लिए, कृष्ण का परमलु २८ मात्रा का है (देखें पृष्ठ १७४ पर) जबकि राधा का परमलु २० मात्रा का है (देखें पृष्ठ

१७५ पर)। इसी प्रकार गोपियों के नृत्य के प्रथम दो परमलु २४-२४ मात्रा के हैं जबकि तीसरे परमलु में २८ मात्राएँ हैं (देखें पृष्ठ १७५)।

पता नहीं रास के नृत्यों को एक विशेष क्षेत्र में सीमित रखने के लिए आरम्भ में ही ये परमलु इसी प्रकार विपम (अधिक कम मात्राओं के) रखे गये थे अथवा बाद में परंपरा के साथ घिसते-घिसते यह इस भाँति विकृत हो गये हैं। कारण चाहे कोई भी हो, आज तो रास की सभी मंडलियों में ये परमलु इसी रूप में समान ढंग से प्रचलित हैं।

रास नृत्यों में चलन, चितवन, ग्रीव की लटकन और मुस्कराहट

परमलुओं पर नृत्य के साथ सही ढंग से पग ताल देना तथा आगे-पीछे हटना जहाँ नृत्यों में आवश्यक है वहाँ रास के नृत्यों में पगों के साथ हस्त-संचालन, ग्रीव संचालन, और मुख-मुद्राओं को भी विशेष महत्व दिया जाता है। जैसा कि ऊपर कहा जा चुका है रास के स्वामी रास नृत्यों में चलन, चितवन, ग्रीव की लटकन और मुस्कराहट पर विशेष बल देते हैं। 'चलन' का अर्थ है चलने का ढंग। नृत्य करते हुए स्वाभाविक रूप से आगे-पीछे हटना तथा लीला के अनुसार पात्रों के परस्पर आमने-सामने एक-दूसरे से नेत्र मिले रहे और जब स्वरूप (विशेष रूप से कृष्ण) दर्शकों पर दृष्टिपात करें तो उनके नेत्रों की मुद्रा ऐसी आकर्षक हो जिससे दर्शक अभिभूत हो उठें। नेत्रपात रास के स्वरूपों को कुशल स्वामी विशेष रूप से सिखाते हैं। रास के कुछ स्वामी चमन के साथ 'अदा' को भी रास-नृत्यों का आवश्यक अंग मानते हैं। उनके अनुसार 'अदा' का अर्थ रास के नृत्यों में वही है जो अंग्रेजी शब्द 'ग्रेस' से व्युत्पन्न होता है कि नृत्यों में कहीं अश्लीलता या हल्केपन का आभास न हो। नाचते समय स्वरूपों में एक सहज गरिमा विद्यमान रहे यह आवश्यक है। नृत्य में पग और हस्त-संचालन के साथ ग्रीवा की हिलन और मुड़न का भी रास से अनन्य संबंध माना जाता है और उस पर स्वरूपों को विशेष ध्यान देना होता है। साथ ही स्वरूप नृत्य करते हुए सहज भाव से एक-दूसरे को देखकर परस्पर मुस्कराते हुए नृत्य करें तथा कभी-कभी अपने ओष्ठों की मधुर मुस्कराहट और सहज चितवन से दर्शकों के मन मीन को भी हरते रहे यह रास नृत्यों के लिए आवश्यक माना गया है। नृत्यों में ग्रीवा का तथा नेत्रों का संचालन करने में जो अभिनेता सफल होता है तथा जिसकी मुस्कराहट में जितनी सहजता विद्यमान रहती है, रास नृत्यों में वह उतना ही अधिक सफल सिद्ध होता है।

लोक-नृत्यों का समावेश

इन मूल परमलुओं के आधार पर जहाँ नित्य-रास का प्रदर्शन होता है वहाँ

रासलीलाओं में रास के इन नृत्यों के अतिरिक्त ब्रज के लोक नृत्यों का भी पूरा प्रतिनिधित्व रहता है। जाटो का ठेंगा दिखाकर नाचने का नृत्य, गूजरो के नृत्य तथा अन्य लोक-नृत्य इन लीलाओं में वहाँ विशेष आकर्षण की मृष्टि करने में समर्थ होते हैं, जहाँ कृष्ण और उनके सखाओं की गोपियों में चुहल या लेन-ठेन के प्रसंग उपस्थित होते हैं। रास में मनसुखा की अटपटी भावभंगिमाओं से पूर्ण मुद्राओं में किये जाने वाले नृत्य हास्य-रस का बड़ा ही सजीव वातावरण उपस्थित करने की क्षमता रखते हैं और दर्शकों को लोटपोट कर देते हैं। कंस-वध लीला में धोत्री-वध से पूर्व धोत्री का उसकी पत्नी व पुत्र के साथ धोत्री नृत्य बड़ी कुशलता से प्रदर्शित किया जाता है। मडोई गाव के वयोवृद्ध रासधारी श्री रामचंद्र इस नृत्य को अपनी जवानी में बड़ी चटक-मटक से 'घर में समुझत नाय लुगाई' लोक-गीत के साथ नाचते थे। धोविन के नाच में छाता के श्री गोकुलचंद की भी अच्छी ख्याति रही है।

## तांडव नृत्य

'महादेव लीला' में जब भगवान शंकर जसोदा से कृष्ण-दर्शन की प्रार्थना करते हैं और जसोदा उन्हें दर्शन नहीं कराती उस समय जसोदा के आगम में शंकर का तांडव नृत्य रास में अपना अलग ही रंग रखता है। रास की प्राचीन पीढ़ी के रासधारियों में लछमन स्वामी जी की 'महादेव लीला' प्रसिद्ध रही है। इस 'महादेव लीला' के नृत्यों में स्वामी कुवरपाल जी ने तांडव के रूप को अपने कौशल से उभार कर उसके आकर्षण में वृद्धि की है। नवोदित पीढ़ी के रासधारियों में श्री दानविहारी गोस्वामी ने इस तांडव शैली को बहुत अच्छी प्रकार आत्मसात किया है। वह महादेव का नृत्य बहुत ही सुंदर करते हैं। रास की 'महादेव लीला' में तांडव नृत्य का अब अच्छा प्रतिनिधित्व होने लगा है। वैसे रास में 'कालीनाग लीला' में भी कृष्ण के तांडव-नृत्य की झलक बड़ी सजीवता से प्रस्तुत हो सकती है, परंतु रास में कालीनाग का दृश्यवध बनाकर उसके मस्तक पर कृष्ण को खड़ा करने की दृश्य योजना के विधान ने कृष्ण के तांडव नर्तक रूप को उस लीला में अब तक नहीं उभरने दिया था जिसे हाल में ही स्वामी हरिगोविन्द जी ने उभारा है। उनके कलाकारों में श्री श्रीराम शर्मा व श्री रामदेव शर्मा दोनों ही कुशल नर्तक हैं।

## रास-नृत्यों की विविधता और नृत्य-मुद्राएं

रास प्रमुख रूप से मडलाकार नृत्य है। इसीलिए रास के लिए पधारते समय रास के स्वरूप गाते हैं - 'चली चली सब मडल चलिये', परंतु मडलाकार नृत्य के आरंभ होने के उपरांत रास में पक्तिवद्ध नृत्य का भी विधान है। पहले

पक्तिबद्ध नृत्य गलवाही डालकर सामूहिक रूप में होता है और स्वरूप पगताल देते हुए चारों दिशाओं में चार फेरे (हर ओर एक बार) देते हैं। इसके उपरांत राधा-कृष्ण पृथक्-पृथक् और सखिया दो-दो की जोड़ में नृत्य करके अपनी-अपनी कला का प्रदर्शन करती हैं। दंडावादन नृत्य जो प्रायः सब नृत्यों के उपरांत होता है वह भी मंडलाकार है। इस भाति आरंभ और अंत मंडलाकार होते हुए भी रास के बीच-बीच में दूसरे नृत्य भी सजोये गये हैं।

### राधा-कृष्ण के युगल-नृत्य की मुद्राएँ

प्रिया-प्रियतम का नृत्य जो किसी युगल-गान के साथ होता है रास में अपना अलग ही आकर्षण रखता है। इस नृत्य में राधा-कृष्ण एक-दूसरे से सट कर पावों में पाव जोड़कर परस्पर मुखमंडलों को सटा कर एक हाथ दूसरे की ठोड़ी पर लगाकर, दूसरे दोनों हाथों को परस्पर जोड़कर ऊँचा उठा देते हैं। तब 'एक देह दो प्राण' की नयनाभिराम मुद्रा बन जाती है। इसी प्रकार राधा-कृष्ण आपस में एक-दूसरे से सट कर जब खड़े होते हैं तब कृष्ण वशी बजाते हैं और राधा अपने हाथ को उनकी पीठ के पीछे दूसरे कंधे पर जमा लेती हैं और दूसरा हाथ उनके मुरली वाले हाथ पर रख लेती हैं तब नयनाभिराम 'युगलैक' मुद्रा बन जाती है।

जब राधा-कृष्ण दोनों मंडलाकार नृत्य करते हैं उस समय बाये हाथ को मोड़कर और हथेली को छाती की सीध में सीधी फैलाकर दाये हाथ की अंगूठे के पास वाली अंगुली को सीधी बाये हाथ वाली हथेली की सीध में लगभग ६ से ८ इंच तक की दूरी पर शेष अंगुलियों को अंगूठे से दाब कर (मुट्ठी बाधकर) एक मुद्रा बनाये नृत्य करते हैं। इस मुद्रा में लय के साथ दाये हाथ की अंगुली हिलती है और उस अंगुली पर दोनों स्वरूप तिरछी चितवन को जमाये ग्रीवा को संचालित करते हुए नृत्य करते हैं तो नृत्य में शृंगार का एक सरस वातावरण निर्मित हो जाता है।

### रास और संगीत

रास में कठ संगीत का नृत्य के उपरांत महत्वपूर्ण स्थान है। रासमंच के संगीत की विशेषता यह है कि वह मुख्य रूप से शास्त्रीय संगीत को आधार मानकर चलता है लोक-संगीत को नहीं, परन्तु लोक-संगीत भी रास में उपेक्षित नहीं है। श्री मेघश्याम जी का साहित्य जब से रासमंच पर अधिक प्रचार पा गया है तब से तो रासमंच पर लोक-संगीत का पक्ष और भी अधिक सशक्त हो गया है, क्योंकि उनका अधिकांश साहित्य ब्रज की लोक-धुनों पर ही आधारित है। उनके रसिया तो बहुत ही अधिक लोकप्रिय हैं। परंपरागत धुनों के अतिरिक्त



मेघश्याम जी ने रसिया की अपनी धुनें भी बनाई हैं जो रास में सर्वसाधारण को बड़ी रोचक प्रतीत होती है। यहाँ एक रसिया की कुछ पक्तियाँ देखिये जो मेघश्याम जी की सुनिर्मित धुन पर आधारित हैं।

बसीवट जमुना तट निकट वजी मुरली नागर नट की ।  
मन मुदित, उदित भयौ चंद, बढी सुखमा सुकुमाकर की ।  
उदित मयरु भये, कुमुद सशक, प्राची वधु के निसक मुख मलत अवीर ।  
वीर भयौ रतिनाथ, राका रति मिलि साथ, पुष्प साधक लै हाथ,  
किये लोकन अवीर ।

धीरन मन धीरज नाहि, थाह थकी मुनि मानस घट की ॥ बसीवट०<sup>१</sup> ॥

रसिया के साथ-साथ रसिया में लावनी, गाली, पारसी रगमंच से प्रभावित धुनें ठुमरी, दादरा, कवित्त, सर्वदा तथा अन्य अनेक लोकछंद भी सम्मिलित हैं। रास के बाद की लीलाओं में लोकधुनों का विशेष रूप से समावेश हुआ है। परंपरागत शास्त्रीय रागों और लोकधुनों के साथ रासमंच पर रासधारियों की समय-समय पर निर्मित विभिन्न धुनों को भी प्रमुख स्थान प्राप्त है जो विभिन्न मंडलियों में लगातार एक ही प्रकार से गाई जाती रहने के कारण परंपरागत हो गई है। रासधारियों ने प्राचीन वाणियों को प्रभावोत्पादक रूप में दर्शकों के समक्ष रखने के लिए समय-समय पर मंच की आवश्यकता के अनुरूप विभिन्न धुनों का निर्माण किया है जो रास की संगीत के क्षेत्र में उसकी अपनी देन है। हम इस प्रकार के संगीत को राम का अपना संगीत कह सकते हैं। रास का यह मंचीय संगीत अधिक मौलिक तथा प्राणवान है। यहाँ हम संक्षेप में रास के संगीत (गायन रूपों के इन तीनों प्रकारों) की चर्चा करना चाहेंगे।

## शास्त्रीय संगीत और रास

जैसा कि हम 'गोचारण लीला' के प्रसंग में लिख चुके हैं रास में शास्त्रीय संगीत का ज्ञान रासधारियों को गोचारण जैसी लीलाओं के माध्यम से ही प्राप्त होता है। अब अधिकांश मंडलियों का यह संगीत-ज्ञान बहुत सीमित है। कृष्ण को संगीत सिखाते समय साधारण मंडलियों में तोप कृष्ण को केवल सात स्वरों या रागों के नाम भर गिनाकर इस प्रसंग को समाप्त कर देता है परंतु कुछ प्रमुख मंडलियों में जहाँ स्वामी लोग अधिक गुणी हैं और जिनकी संगीत की जानकारी अधिक अच्छी होती है उनमें तोप अधिक विस्तार से संगीत की

चर्चा करता है। ऐसी मंडलियों में वह निम्न दोहों को सुनाकर कृष्ण को उनका अर्थ समझाता है :—

राग प्रथम भैरों कह्यौ, मालकोस पुनि जानि ।  
हिंडोल राग तीजी कह्यौ, दीपक राग बखानि ।  
श्रीराग कवि कहत है, मेघ राग पुनि सार ।  
षट रागन के नाम ये, कहे भेद विस्तार ।

इसके बाद इन छ रागों की शक्ति का वर्णन तोष द्वारा इस प्रकार कृष्ण को समझाया जाता है ।

दोहा—भैरों स्वर सुरता गहे, कोल्लू चलै जो घाय ।  
मालकोस तब जानिये, पत्थर पिघल बहाय ॥  
चलै हिंडोलौ आप ही, सुनत राग हिंडोल ।  
वरसै जल घन धार अति, मेघ राग के बोल ॥  
श्रीराग के सुर सुने, सूखौ वृक्ष हराय ।  
दीपक दीयौ बर उठै, जो कोई जाने गाय ॥

जिस राग का कथन जिस पंक्ति में हुआ है, इन दोहों में वह पंक्ति उसी राग के स्वर में गायी जाती है। राग-शक्ति के वर्णन के बाद उनके विस्तार का वर्णन निम्न दोहों द्वारा किया जाता है। राग में इस विस्तार का कथन रागों की पत्नी के रूप में समझाया जाता है। एक-एक राग की ५-५ पत्नी कही जाती है।

भैरों की पुनि भैरवी, बगाली वैरारि ।  
मधु माधव और भैरवी, पाँचो विरहिन नारि ॥  
टोडी, गौरी, गुनकली, खभायच पहचानि ।  
और झँझोटी कहत हैं, मालकोस की जानि ॥  
रामकली षटमजरी, और कहे देवसाखि ।  
ये नारी हिंडोल की, ललित त्रिलावल राखि ॥  
देशी नट और कान्हूरी, केदारौ कामोद ।  
दीपक की प्यारी सबै महाप्रेम परमोद ॥  
घनासरी आसावरी, मारू बहुरि वसत ।  
श्रीराग की रागिनी, मालसिरी है अंत ॥  
भोपाली अरु गूजरी, देसकार मल्लार ।  
वंक वियोगिनि कामिनी, मेघराग की नार ॥

रागों के इस वर्णन के उपरांत उनके गायन का समय इस प्रकार बतलाया जाता है

पिछले पहरे निसि समय, भैरो राग बखानु ।  
 मालकोस तब गाइये, जब सब निकसे भानु ॥  
 एक पहर जब दिन ढरै, करै राग हिंडोल ।  
 ठीक दुपहरी के समय, दीपक के सुर बोल ॥  
 श्रीराग चौथे पहर, जौलीं दिन अथवाय ।  
 मेघराज तबही भली, जबै मेह वरसाय ॥  
 फागुन मे ये राग सब, जागत आठौ याम ।  
 बसंत ऋतु मे निसि समै, एक याम विश्राम ॥  
 भैरी सरद कुसक सिसिर, अरु हिंडोल बसत ।  
 दीपक ग्रीष्म हेमश्री, मेघ सु पावस अत ॥

इस प्रकार आज के रासधारी साधारणतः सगीत के शास्त्रीय ज्ञान से इतना ही परिचय रखते हैं। सगीत शास्त्र की इससे अधिक जानकारी उन्हें प्रायः नहीं होती। जहां तक सगीत के व्यावहारिक ज्ञान की बात है रास में उक्त सभी रागों के पदों का गायन होता है और इन पदों को याद करने के साथ-साथ उनकी धुनों को गाते-गाते सभी रागों के स्वरों से उनका परिचय हो जाता है, परंतु रासधारियों के शास्त्रीय सगीत की गायन शैली सामान्य गायक से विशिष्ट होती है। रासधारियों के सगीत की कुछ ऐसी विशेषताएँ हैं जो सगीतज्ञ से उन्हें पृथक् करती हैं। मोटे रूप से ये विशेषताएँ निम्न प्रकार हैं।

(१) सगीतज्ञ गायन में शब्द को कम महत्व देकर नाद सौंदर्य को व्यक्त करना चाहता है जबकि रास के गायक के समक्ष शब्द का महत्व सर्वोपरि है। पद-गायन में पद का एक-एक अक्षर श्रोता तक स्पष्ट और सरस ढंग से पहुंचे यह रास गायकों का मुख्य उद्देश्य होता है, अतः रास-गायन में आलाप, तान, पलटा आदि को उतना महत्व नहीं मिल पाता जितना स्वतंत्र रूप से गाने वाले देते हैं।

(२) रास गायक को रास की गति तथा लीलाओं में घटनाचक्र को भी उचित रीति से चलाना होता है अतः वह अनावश्यक गलेबाजी न करके सीधे गायन को ही महत्व देता है, क्योंकि उसे निरंतर यह ध्यान रखना होता है कि गायन लीला के रसोद्रेक में सहायक होकर ही दर्शकों के श्रवणों में पहुंचे, क्योंकि रास-दर्शक गायन का आनंद लेने के उद्देश्य से नहीं, रास और लीला का आनंद प्राप्त करने के उद्देश्य से ही रास देखता है।

(३) रासधारी अधिकतर ब्रज के ग्रामीण क्षेत्र से आते हैं, अतः उनके शास्त्रीय गायनों में तथा तानों और आलापों में लोकधुनों का प्रभाव किसी न किसी रूप में विद्यमान रहता है।

## लोक-संगीत और रास

प्रारंभ में रास में शास्त्रीय संगीत ही सर्वप्रमुख था परंतु बाद में चद-सखी तथा वर्तमान में मेघश्याम जी जैसे महानुभावों के प्रभाव से उसमें लोक-धुनों का समावेश भी समय-समय पर होता रहता है। यों तो रास में ब्रज की सभी प्रमुख लोकधुनों का समावेश रहता है, परंतु ब्रज लोक संगीत के सम्राट रसिया को रास में प्रमुख स्थान प्राप्त है। ब्रज में रसिया की लगभग २० धुनें प्रचलित हैं जिनमें से ८-१० धुनों का रास में अधिक प्रचार है। हम यहां इन रसिया की धुनों के विस्तार में न जाकर सामान्य रूप से ३-४ उदाहरण मात्र यहां उद्धृत कर देना चाहते हैं।

(१) रास में विभिन्न भावों के दोहों को रसिया की टेक के साथ गूँथ कर उन्हें प्रभावोत्पादक शृंखलाबद्धता के साथ प्रस्तुत करने से लयात्मकता और नाटकीयता में वृद्धि होती है, अतः रासधारी इस परिपाटी से लीला में दोहा गायन प्रस्तुत किया करते हैं। जैसे—

टेक—बंसीबारे ते लगाय लै दोऊ नैन, उमर तेरी कटि जायगी।

दोहा—राम नाम लीयौ नहीं, कियौ न हरि सौ हेत।

वे नर यो ही जायेंगे, ज्यो मूरा की खेत ॥ उमरि तेरी० ॥

(२) सामूहिक गायन के लिए रसियाओं की निम्न धुनें अच्छी मानी जाती हैं :

कदम नीचे आय जइयो कटीले काजर बारी।

कटीले काजर बारी, तू सुनि बरसाने बारी। कदम०

जो तेरी सास ननंद तोय रोके, गूँठा उन्हें दिखाय अइयो। कटीले०

या—

दर्सन दै निकसि अटा में ते, दर्सन दै।

तू है श्री वृषभानु नदिनी, जैसें प्रगट्यो है चद घटा में ते, ॥ दर्सन दै० ॥

(३) किसी घटना का वर्णन करने, किसी मत के प्रतिपादन या सिद्धांत की व्याख्या करने के लिए निम्न धुनें अधिक उपयुक्त हैं :

मेरी ब्रज दूदावन धाम लगे मोय जगते प्यारी है।

जग मोय पूजै सीस नवावै। यहाँ गोपी नित नाँच नचावे।

जोगिन ते दुर्लभ गति पावें।

दोहा—यहा जसोदा माय पै स्वय बँधाऊँ हाथ।

वहाँ जग की पालक यहाँ, चोरी करि दधि खात।

चक्र सुदरसन त्याग वन गयो वसीवारी है। मेरी०

कुछ पद शैली की रचनाएं भी रसिया की धुनों में गा ली जाती हैं।

जैसे :

सामरी जग तारन की आयी ।  
निस दिन तेरो ध्यान घरत है, सुर मुनि पार न पायी ।  
भानुसुता मे कूद पडे हरि, विषधर जाय जगायौ ।  
फन पै नाच पताल पठायौ तीन लोक जस गायी ।

रसिया की प्राचीन धुनें रास मे बहुत लोकप्रिय रही है । एक उदाहरण देखें :

माखन की चोरी छोड सामरे मैं समझाऊँ सोय ।  
नौ लख धेनु नद वावा घर, नित नयी माखन होय ।  
बग्साने से आई रे सगाई तेरी, नित नई चरचा होय ।  
बडे घरन की वाला लाला, नाम धरेगी मोय । माखन०

इस प्रकार रसिया का रास से पुराना सबध है । रास और रसिया का यह सबध बडा ही सौहार्दपूर्ण है और रास ने रसिया तथा रसिया ने रास के प्रचार मे महत्वपूर्ण योग दिया है । चदसखी, घासीराम, कुदन विप्र, पुरुषोत्तम प्रभु जैसे पुराने रसिया लेखको के साथ आधुनिक युग मे कई रासधारियो ने भी लीला सबधी रसियो की पर्याप्त मात्रा मे रचना की है ।

रसिया के उपरात रास मे लावनी को स्थान मिला है । नारायण स्वामी की कुछ लावनिया रास मे बडी लोकप्रिय है । उदाहरण के लिए, एक गोपी की विवशता देखिए .

सखी ! कैसी करूँ मैं हाय न कछु बस मेरी ।  
बिन देखे सामरी चन्द हिये मे अँधेरी ।

लोक जीवन मे प्रचलित ख्यालबाजी (लावनी गायन) की परंपरा मे ख्यालो की धुनो मे बडी विविधता का समावेश मिलता है । ब्रज के 'भगत' के मंच पर भी २४ मात्रा की लावनी को तो छोटी लावनी के नाम से ही स्वीकार किया जाता है, परंतु वहां भी इन ख्यालो और लावनियो की कई रगते प्रमुखता पा गई है, जैसे 'शक्तिस्त' या 'लगडी लावनी' लगडी लावनी विरह, वियोग और करुण रस के चित्रण के बेजोड छंद है । रास मे भी इस छंद का प्रयोग पिछले दिनो मे बढ गया है । कालीदह लीला मे कृष्ण के वियोग मे कातर माता जसोदा का विलाप मेघश्याम जी की एक लगडी लावनी मे इस प्रकार चित्रित है .

कहाँ छिप्यौ मो लाल, भई वेहाल हाय गति मैया की ।  
 कबहु न भूलूँ सुघर सूरति, मेरे वा कुँवर कन्हैया की ।  
 पिछले पन दुख दियौ, लेहु सुधि मेरी जीवन-नैया की ।  
 परी भँवर मे, बाट देखत हौ नाव खिबैया की ।  
 गोपी ग्वाल विहाल, ख्याल करि धौरी धूमरि गैया की ।  
 सूनी करिगौ, अभागिनी गोदी दुखिया मैया की ।  
 ठाडी जमुना तीर, उठत उर पीर घोर क्यों धारुंगी ।  
 माखन मथि के, खबावन बेर मैं काहि पुकारुंगी ।  
 कौन करैगौ पच्छ, इद्र ते ब्रजजन बास बसैया की ।  
 परी भँवर मे नाव, बाट देखत हूँ पार लगैया की ।  
 स्पाम तेरे बिन आज, अथाई सूनी रे नदरैया की ।  
 सुरति न आवै, अरे निरमोही भोरी मैया की ।

परंतु रसिया और लावनी ही नहीं, वाणी-साहित्य के साथ-साथ चूरन-चटनी की भाति ब्रज की अनेक लोकधुनों का भी रास में समावेश रहा है । विवाह के अवसर पर बरातियों को छत पर बैठी ब्रजबालाएँ भोजन के समय जिस धुन में प्रेम भरी 'गारी' गाती हैं ठीक उसी धुनि में कृष्ण और उनके सखा 'श्याम-सगाई' लीला में बरसाने में राधा की माता और सखियों को गाली सुनाते हैं । कुछ पंक्तियाँ देखें :

• रँग बरसैगौ हाँ हाँ, राम रँग बरसैगौ ।  
 रँग बरसै कछु इमरत बरसै, और बरसै कस्तूरी ॥ रँग० ।  
 सब सारे बरसाने बारे, रावल बारे सारे ।  
 बाबाजी भानोखर बारे, प्रेम सरोवर बारे ॥ रँग० ।  
 महल निबारे सब ही सारे, सारे बहुत पनारे ।  
 बाग बगीचा सब ही सारे, सारे सीचन हारे ॥ रँग० ।  
 इन गारिन को बुरी न मानो, कृष्णचंद के प्यारे ॥ रँग०

इस गारी में किसी भी सखी की किसी भी सखा से जोड़ी मिलकर ग्वाल-वाल गाते हैं :

जा लाला की सगाई ते भई राजी, दै-दै राजी ।  
 जा मनसुखा ते जुगति लगाय सखी, काजर बारी । रँग० ।

इसी प्रकार रास में प्रचलित हास्य रस का एक लोकगीत देखिये जं कृष्ण और कस दोनो ही पक्षों में बड़े रस के साथ नाचकर गाया जाता है । यह गीत भी स्वामी मेघश्याम जी की ही रचना है । कृष्ण-पक्ष में जब किसी लीला में गोप मडली इकट्ठी होती है तो वहा यह गीत सखियों द्वारा मनोविनोद के

लिए गाया जा सकता है और कंस के दरबार में [कंस के मंत्री जी इस गीत को अपनी मोटी थोद को हिला-हिलाकर नाच-नाचकर अपने महाराज कंस की प्रसन्नता के लिए गाते हैं। गीत है .

हमारी मन मोहि लियो आम की खटैया ।  
लड्डू पेडा खुरचन खड़ी, बरफी और मलैया ।  
चना चिरपिरे दारसेव मे, लग जाय मिर्च ततैया ॥  
सपने मे भयी व्याह हमारी, मगन भये हम भैया ।  
आँख खुली तब देखन लागे, करम न लिखी लुगैया ॥  
ससुर हमारे ने दर्ई दहेज मे, कुतिया और विलैया ।  
सासूजी ने बडे प्रेम ते, कर दर्ई दान गर्वैया ॥

ब्रज का यह लोक-सगीत रास के साधारण स्तर के दर्शकों के मनोविनोद का सुंदर माध्यम है ।

ब्रज की ही नहीं, अन्य जनपदों की लोकधुनों का भी रास में समावेश पाया जाता है । ललित किशोरी जी कृत दानलीला में एक पंजाबी झूलना का रूप देखें .

घट-घट में सग-सग सखियन के डोले प्रीतम प्यारा है ।  
ढूँढ़े आप ढूँढ़ावें आपी, चोर आप रखवारा है ।  
ललित किसोरी मोरे मन में, जादू सा कछु डारा है ।  
पकरि न पावै कर गहि धावै, ऐसा खेल सँवारा है ।<sup>१</sup>

ललित किशोरी जी लखनऊ के नवाबी दरबार के मुख्य सामंतों में से थे जो भक्ति के रंग में रगकर वृंदावन में आकर बस गये थे । वे कवि और रास के भक्त ही नहीं रासधारियों के बड़े सबल पोषक भी थे । अपने शाहू विहारी जी के मंदिर में वे राजसी थाट से रामों का भी आयोजन कराते थे । उनका रास पर गहरा प्रभाव पड़ा और जहाँ तक हमारा अनुमान है उनके प्रभाव में ही ब्रज के इस मंच पर उर्दू का भी रंग थोड़ा-सा चढ़ गया । नित्य रास में आज भी ललित किशोरी जी की ऐसी माझ गाई जाती है जो हमारे उक्त मत्त की पुष्टि करती है । एक माझ है .

गौर श्याम वदनारविंदु पर जिसकी पीर मचलते देखा ।  
नैनवान मुसकान जान फँस, फिर नहीं नैक सम्हलते देखा ।  
ललित किशोरी जूझ प्रेम में केतो का घर झुलते देखा ।  
डूँढ़ा प्रेम सिंधु का कोई फिर नहीं नैक उछलते देखा ।

## रास संगीत पर उर्दू काव्य का प्रभाव

उर्दू भाषा का प्रभाव इस मांझ पर उतना गहरा नहीं जितना उस भाव-भूमि का है जो उर्दू शायरी की जान मानी जाती है, परंतु रास पर उर्दू भाषा और उसके छंदों की छाप भी अधिकांश रूप से दृष्टिगोचर होती है, उदाहरण के लिए, उर्दू का यह प्रभाव महादेव लीला में कभी-कभी बहुत उभरता है। भगवान शंकर माता जसोदा के यह कह देने पर कि वह उम जैसे भयंकर वेश-धारी साधु को अपने पुत्र कृष्ण के दर्शन नहीं कराएंगी जब वे उसके द्वार पर अलख जगा देते हैं तब वे कृष्ण से दर्शन देने के लिए नाना प्रकार की अनुनय-विनय करने के साथ-साथ उन्हें उपालभ भी देते हैं, साथ ही इस अवसर पर उन्हें 'आरत कहा न करहि कुरुरमू' के न्याय से अनेक भाषा बोलने की भी कदाचित् पूरी छूट दे दी गई है। एक शेर देखिये :

क्या वह स्वभाव पहला सरकार अब नहीं है।

दीनो के वास्ते क्या दरवार अब नहीं है।

या तो दयालु मेरी दृढ़ दीनता नहीं है।

या दीन की तुम्हे भी, दरकार अब नहीं है।

और यह है एक गजल की पकितया जिन्हे मेघश्याम जी ने स्वयं रचकर पहली बार रास में गवाया था। तब से महादेव जी इस गजल को अब तक गाते चले आ रहे हैं :

हम दर पै तेरे आज ही धूनी रमायेंगे, उठकर न जायेंगे।

जब तक दरस तेरा मोहन न पायेंगे, उठकर न जायेंगे ॥

## रास संगीत और पारसी थियेटर

इस प्रकार जहां रास पर ब्रज की लोकधुनों का प्रभाव पड़ा है, वहां इसके साथ ही साथ वह पारसी थियेटर से भी प्रभावित हुआ है। पारसी थियेटर की कुछ धुनें तो रास में बहुत ही लोकप्रिय हुई हैं। उदाहरण के लिए, 'चद्रावली लीला' में एक गीत आता है कि जब चद्रावली सखी की बहिन बनकर छद्म वेगधारी कृष्ण उसके घर पहुंचते हैं तो चद्रावली उनका स्वागत करके उनसे पनघट चलने का आग्रह करती है तब कृष्ण उसको उत्तर देते हैं -

पानी मेरी हो जायगी बलाय।

अरी अँगना में कुआँ खुदाय, रेसम की डोरी तो मँगाय। पानी०

सोने की कलसा भराय,

ठाढी मृगनैनी भोटा खाय। पानी०



सागर पानी भरत ही मछरी ने मारी लात ।  
 छै महीना तक परी रही, मेरी काहू न पूछी बात ।  
 कँकरिया चुभ-चुभ जाय । पानी०  
 नदी किनारे केवडा, झुकि-झुकि झोका खाय ।  
 पडित होय तौ समझियौ, कोई मूरख गोता खाय ।  
 ठाडी मृगनैनी झोटा खाय ।

इसी प्रकार 'वशी लीला' में राधिका से वंशी लौटा देने के लिए अनुनय-विनय करने हुए कृष्ण ठीक पारसी मच की थियेटररी धुन में ही गाते हैं :

वशी मेरी प्यारी दीजै, प्रान, प्रान, प्रान ।  
 याही ठौर काल्ह भूल्यौ री सुख दान, दान, दान ।  
 नही काम की तिहारी दीजै आन, आन, आन ।  
 जाते कहूँ मैं तेरौ री गुणगान, गान, गान ।  
 विनती सुनौ हमारी, दै कान, कान, कान ।  
 कीजै कृपा रसिक पै, जन जान, जान, जान ।

पारसी थियेटर पर उक्त अनेक धुनों के साथ ठुमरी व दादरा गाने का भी आम रिवाज था । रास में भी उसी प्रभाव के कारण ठुमरी व दादरा का अच्छा प्रचलन है । प्रसिद्ध रासघारी लछमन स्वामी ने पारसी थियेटर युग में ही एक दादरा लिखा था जो बाद में भी अनेक मडलियों द्वारा नित्यरास में समूह गीतों के साथ गाया जाने लगा है । यह दादरा निम्न है :

आली चलो आली चलो पनघट पै ठाडौ छैल ।  
 रोकै गैल वरजोरी, मोरी गागर फोरी ।  
 अगर वगर झगर करत मानत नाहि ।  
 नदलाल री, हाँ हाँ हाँ नदलाल री, ए ए ए ए । आली चलो०  
 मोते कीनी वरजोरी, गागर मोरी फोरी ।  
 गहि बहियाँ मरोरी, ऐसी निपट निडर ।  
 झगर करत मानत नाहि री, ए ए ए ए । आली चलो०

'गोरे ग्वाल लीला' में कृष्ण द्वारा चंद्रमा से राधा के मुख व शृंगार की तुलना चन्द्रमा से निम्न ठुमरी में की जाती है :

चन्दा सौँ वदन जामें चन्दन की विन्दा दिये ।  
 चन्दा तन चितवत, चन्दा छवि छाई प्यारी ।  
 चन्दन की सारी सोहे, चन्दन की हार हिये ।  
 चन्दन कौ लँहगा सोहे, चन्दा मुख भाई प्यारी ।

चन्दन की कंचुकी, चन्दन की बंदनो ।  
 चन्दन की बँगली चन्दा तनु भाई प्यारी ।  
 कहा कहूँ कछु कहत न आवै ।  
 त्यारी मुख देखे चन्दा गयौ है लजाई प्यारी ।<sup>१</sup>

इस दृष्टि से रास एक जीवित और जागृत मंच है जिसका संगीत जहाँ सदैव लोकरुचि तथा सामयिक स्थितियों से प्रभाव ग्रहण करता है वहाँ अपना प्रभाव भी सहयोगी मंचों और लोकरुचि पर डालता है। वर्तमान युग में हाथरस में जिस स्वाग परंपरा का विकास हुआ वह कानपुर की नौटकी से संगीत के क्षेत्र में कहीं आगे है। उसमें संगीत की यह मधुरता रास के ब्रज क्षेत्र में व्याप्त व्यापक प्रभाव का ही प्रताप है। ब्रज में एक कहावत प्रचलित है कि 'ब्रज की मॉटी बाजनी है।' इसका अर्थ यह है कि ब्रज की संगीत में सहज ही अभिरुचि है और इस लोकरुचि के निर्माण में रास का प्रमुख हाथ रहा है। रास में प्रचलित इन सहज लोकगीतों को गुनगुना कर ही ब्रजवासी वचन से ही संगीत के स्पर्श अपने व्यक्तित्व में स्थापित आये हैं। इस दृष्टि से रास में प्रचलित लोकसंगीत की भूमिका बड़ी प्रभावकारी और महत्वपूर्ण है।

रास ने एक ओर ब्रज मंडल में जहाँ संगीत का सहज वातावरण बनाया है वहाँ साथ ही साथ उसने निरक्षर लोगों तक में कृष्णलीला और काव्य के प्रति सहज अनुराग और काव्य-रचना की सहज वृत्ति का भी सृजन किया है। निरंतर काव्य और संगीत के वातावरण में रहने के कारण रासधारी केवल गायक ही नहीं, कवि भी बन जाते हैं और कभी-कभी उनकी प्रतिभा कोई ऐसी कृति भी दे जाती है जो वर्षों रासमंच पर छाई रहती है। धीरे-धीरे ऐसी रचनाएँ लोकमानस की जिह्वा पर भी आसीन हो जाती हैं, और वे लोक साहित्य का एक अभिन्न अंग बन जाती हैं। अभी हाल में ही श्री लखमन जी के पुत्र श्री तोताराम जी ने हमें अपनी एक लगड़ी लावनी की कुछ पक्तियाँ सुनाई थी, जिन्हें वह 'पांडे लीला' में गाते हैं। जसोदा के पीहर से आया हुआ पांडे जब नदगाव के लोगों से जसोदा के घर का पता पूछता है तो वे उत्तर में कहते हैं :

ऊँची सिखिर लखात, धुजा जापै सतरंग मँडरावै हैं ।  
 सो सत महल जहाँ जसुमति लालन कू गोद तिलावै है ।  
 मोतिन वदनवार बँधे जहँ, कचन कलस लखावै है ।  
 तहँ कनिया लै, जसुमति रानी चूमि-चूमि पय प्यावै है ।

कहना न होगा कि जिन्होंने नंदगाव में पर्वत-शिखर पर बना नंद बाबा का मंदिर देखा है, इन पंक्तियों को सुनते ही उस मंदिर का एक भावभीना चित्र उनके नयनों के समक्ष स्वयं ही घूम जाता है।

## ब्रज लोक-संगीत को रास की देन

रास ने जहाँ लोक-साहित्य को नई रचनाएं दी हैं वहाँ उसने लोक-संगीत को भी समृद्ध बनाने में महत्वपूर्ण भाग लिया है। रासमच के कलाकार प्रायः ब्रज क्षेत्र के ग्रामीण अंचल से आते हैं। इसलिए उनका लोक-जीवन और लोक-संगीत से भी घनिष्ठ परिचय रहता आया है। स्वर्गीय श्री मेघश्याम जी ने रास में कई धुनों के रसियाओं की रचना करके उन्हें मंच पर प्रस्तुत किया और रासमच से यह धुनें ब्रज के लोक-मानस के कंठ में पैठ कर अब ब्रज के गांव-गाव में गूँज उठी हैं। श्री मेघश्याम जी द्वारा रसिया को दी गई ऐसी कुछ धुनों के बोल यहाँ उद्धृत किए जा रहे हैं।

- (१) छवीली तेरी चितवन में चित मूल्यो।
- (२) भायेली मनुआ बावरौ नाँय माने विन बोले।
- (३) कैसेहुँ छूटे नाँय छुटाये रसिया बँध्यो प्रेम की डोर।
- (४) नाजो नैना री नुकीले नये ढग, खेल रहे रग होरी।
- (५) मस्त महीना फागुना को रस बरसै बाँकी।

इसी प्रकार एक दूसरे प्रसिद्ध रासधारी श्री कुवरपाल जी ने भी रसिया में कुछ नवीन धुनें जोड़ी हैं। जैसे :

- (१) को लै गयो चुराई हमारी गहनी।

## रास का मंचीय संगीत

प्रतिभाशाली रासधारी समाज ने समय-समय पर प्राचीन वाणियों को अपनी सुनिर्मित धुनों में बाधकर रास के संगीत में नवीन धुनों का समावेश करने में अपनी अनुपम योग्यता का परिचय दिया है। इन धुनों का सदा से रास में चलन रहा है और ये धुनें एक मडली से दूसरी मडली में पहुँच कर अपनी लोकप्रियता सिद्ध करती रही हैं। ऐसी भी अनेक धुनें हैं जो रास का एक अंग ही बन गई हैं। इन धुनों को हम रास की उसकी अपनी धुनें कह सकते हैं जो रास के मंचीय संगीत की अपनी उपलब्धि हैं। रास में वियोग, झूला, शयन के पद अपने अलग रंग में गाये जाते हैं। इन धुनों पर कोई संगीत के मर्मज्ञ कलाकार विद्वान पृथक् से शोध करें तो इस महत्वशालिनी विधा का सही मूल्यांकन हो सकता है। यहाँ हम केवल सुविधा के लिए ऐसी कुछ धुनें

के बोल (सकेत मात्र के लिए) लिख रहे हैं।

रास की एक विशेष धुन

- |                    |                                             |
|--------------------|---------------------------------------------|
| वियोग की धुनें     | (१) कान्हा रे बसुरिया वारे रे               |
|                    | (२) आओ सखी पाती सुनो यह जो लिखी<br>ब्रजराज। |
| शयन के पदों की धुन | (३) तुम पौड़ों में सेज बिछाऊँ।              |
| झूला की धुन        | (४) देखौ री मुकुट झोका लै रह्यौ।            |

रास ने इस भाँति जहाँ नवीन धुनों का निर्माण किया है वहाँ उसने उसके साथ ही गायन की प्राचीन परंपरा के ऐसे रूपों को भी अपने अंतर में सजोकर रखा है जो रास के न होने पर आज दूसरे माध्यम से कदाचित नही सुनी जा पाती। हम भागवत के गोपी गीत, जयदेव के 'गीत-गोविंद', नंददास की 'रासपंचाव्यायी' और 'भ्रमर-गीत' का इस अवधि में विशेष रूप में उल्लेख कर सकते हैं जिन्हें रासधारियों ने अपने कंठ में संजोकर इस गायन-शैली को सुरक्षित रखा है।

परंतु रास में कोई पद निश्चित धुन में ही गाया जाय ऐसा कोई प्रतिबंध नहीं है। रासमंच परंपरावादी होते हुए भी बंधनमुक्त वातावरण का हामी है और इसी दृष्टिकोण ने उसे निरंतर युग के साथ बनाये रखा है। रास के एक ही पद को अनेक धुनों में अपनी रुचि और समय के अनुरूप गाया जा सकता है। उदाहरण के लिए, हम स्वामी हरिदास का 'बेनी गूँथ कहा कोई जाने, मेरी सी तेरी सो राधे।' पद का उल्लेख कर सकते हैं जिसे विभिन्न मंडलियों के स्वामी अपनी योग्यता के अनुसार विभिन्न धुनों में गाते रहे हैं।

रास के वाद्य-यंत्र

हरिवंश पुराण के अनुसार रास जब आरंभ हुआ तब उसके नृत्यों और गायनों में वाद्य-यंत्रों का अभाव था। यहाँ गोपिकाओं के बजने वाले आभूषणों ने ही वाद्यों की भूमिका संपादित की थी, परंतु परवर्ती पुराण ग्रंथों तक आते-आते रास में वाद्य-यंत्रों की एक श्रृंखला सम्मिलित मिलती है। हिंदी के भक्त कवियों ने ब्रजभाषा काव्य के माध्यम से भावात्मक रास के चित्र अंकित किये तो उन्होंने उस युग के सभी प्रचलित वाद्यों को रास के साथ संबद्ध कर दिया। स्वर्गीय श्री चुन्नीलाल शेष ने ब्रज साहित्य मंडल द्वारा प्रकाशित अपने ग्रंथ 'अष्टछाप के वाद्य-यंत्र' में इन सभी वाद्यों का विस्तृत सचित्र परिचय प्रस्तुत किया है, अतः यहाँ रास की प्राचीन वाद्य परंपरा की चर्चा अनावश्यक है,

परंतु वर्तमान में रास के प्रचलित वाद्यों की चर्चा न करने से तो यह प्रसंग ही अधूरा रहेगा।

## वाद्यों के प्रकार

हमारे संगीतज्ञों ने वाद्य-यंत्रों के चार भेद लिखे हैं - (१) तत्, (२) सुषिर, (३) आनद्ध या अनद्ध, (४) घन। जो वाद्य तत् (तार या तात) लगाकर बनाये जाते हैं वे 'तत्' कहे जाते हैं और जो वायु के दबाव से स्वर उत्पन्न करते हैं वे 'सुषिर' कहे जाते हैं। चमड़ा मढ़ कर बनाये गये वाद्य 'अनद्ध' और जिन वाजों को एक-दूसरे से ठोक कर बजाया जाता है वे घन कहलाते हैं। इन वाद्यों में कुछ स्वर वाद्य हैं और कुछ ताल वाद्य हैं। वर्तमान रास में जिन वाद्यों का प्रयोग होता है उनमें सारंगी—'तत्' वाद्यों का प्रतिनिधित्व करती है। यह रास का सबसे प्रमुख स्वर वाद्य है। सारंगी लगभग दो फुट लंबी होती है जिसमें खैर की लकड़ी का बना हुआ पेट होता है जो नीचे से चपटा तथा ऊपर से डमरू जैसे आकार का होता है। यह लकड़ी को खोखला करके उस पर चमड़ा चढ़ा कर बनाया जाता है। इसके पेट के बीच में घुड़च लगी होती है। पेट के नीचे से तात या तार घुड़च पर से होकर ऊपर खुटियों पर लगा दिए जाते हैं जिनको कमान और नखों की सहायता से बजाया जाता है। बायें हाथ की उंगलियों के नखों से तात को पार्श्व से दबाकर इच्छानुसार स्वर उत्पन्न किए जाते हैं। सारंगी में सहायक तंत्री भी लगी होती है, जिसको तरब कहते हैं। वैसे बिना तरब की सारंगी भी होती है जिन्हें गावों में जोगी आदि बजाते हैं। रास में तरब वाली सारंगी ही प्रयुक्त होती है। सारंगी हमारे देश का प्राचीन वाद्य है जिसके आदि निर्माता लकाधिपति रावण कहे जाते हैं। इसीलिए सारंगी को 'रावणास्त्र' या 'रावण हस्त वीणा' भी कहते हैं।

रास में पहले प्रायः दो सारंगी एकसाथ बजाई जाती थीं जिन्हें समाज के दोनों छोरों पर लेकर दो समाजी बैठा करते थे, परंतु अब धीरे-धीरे रास में अच्छे सारंगी वादकों का अभाव होता जा रहा है और उनका स्थान हारमोनियम बाजा लेता जा रहा है। आजकल कई मंडलियों में से तो सारंगी बिलकुल ही उठ गई है और कुछ मंडलियों में वह केवल दिखावे के लिए ही हाथ में ले ली जाती है। अब ऐसी केवल दो-एक मंडलियां ही शेष हैं जिनमें सारंगी को रास में प्रमुखता प्राप्त है। वर्तमान युग में धर्मसिंगा के श्री लछमन स्वामी, जतीपुरा के श्री हरिवल्लभ जी तथा मुखराई के श्री कन्हैयालाल जी रास की पुरानी पीढ़ी के सारंगी वादकों में विशेष ख्याति-प्राप्त रहे हैं जिन्होंने रास में अपनी सारंगी के सम्मोहन से दर्शकों को मुग्ध करके विशेष नाम प्राप्त किया है। इसी परंपरा में छाता के स्वामी रामधन जी भी थे।

अतीत में भी रास में ख्याति प्राप्त सारंगी-वादक समय-समय पर होते रहे हैं। करहला के स्वर्गीय स्वामी चोथाराम जी की सारंगी आज भी स्मरण की जाती है। स्वामी चोथाराम जी सारंगी के प्रसिद्ध वादक होने के साथ-साथ रास के मचीय संगीत की अनेक धुनों के निर्माता थे। वे मौलिक प्रतिभा के धनी थे, सारंगी हाथ में लेकर मन की मौज में उनके कंठ से जब जो स्वर निकल जाते थे वही एक नई धुन का निर्माण कर देते थे। अतीत में श्री सोहनलाल जी भी रासधारियों में बड़े प्रसिद्ध सारंगी-वादक हो गये हैं। कहते हैं कि उनकी ध्रुपद और घमार की बढियों बेजोड़ थीं।

**सुषिर वाद्य** सुषिर वाद्य के रूप में जो वाद्य सबसे प्राचीन कहा जा सकता है और जिसका रास और रास के सस्थापक कृष्ण से सर्वाधिक घनिष्ठ संबंध है वह वासुरी है, परंतु दुर्भाग्य से रास में वाद्य के रूप में आजकल वासुरी का प्रयोग भी नहीं होता, वह प्रायः भगवान् कृष्ण की फोंट में दिखावे के लिए ही खुमी रहती है। रासलीला में जब कृष्ण के वासुरी वादन की आवश्यकता होती है तो उसे ओष्ठों से लगाकर कृष्ण केवल वासुरी वादन का अभिनटन भर कर देते हैं। श्रीकृष्ण का स्वरूप बनने वाले बालक प्रायः वासुरी-वादन नहीं जानते, कुछ स्वरूप ही उसे थोड़ी बहुत बजाना जानते हैं।

**आनद्ध वाद्य** . रास में आनद्ध वाद्य का प्रतिनिधित्व पखवाज या पखावज करती है। पखावज की लवाई १२ मुट्ठी तथा मध्य की गोलाई इससे कुछ अधिक होती है इसका मुख १२ अंगुल का होता है जो मेष के चमड़े से मढ़ा होता है। मुख के बाहरी ओर लोहे के दो कड़े लगे रहते हैं, जिनमें २०-२० छेद होते हैं। इन दोनों ओर के मुखों को चमड़े के तश्तों से कस दिया जाता है। रस्सियों को इच्छानुसार खींचने के लिए दाईं ओर लकड़ी की गिट्टी लगी रहती है। ध्वनि को सुंदर बनाने के लिए दाईं ओर के मुख पर मध्य में ६ अंगुल गोलाकार लोहचूर्ण लगाया जाता है तथा बाईं ओर बजाने के समय आटा गूथ कर लगा दिया जाता है।

पखवाज या पखावज का जन्म प्राचीन मृदंग से माना गया है। रास के नृत्यों और गायनों में पखावज का महत्वपूर्ण स्थान है परंतु धीरे-धीरे अब रास में पखावज का स्थान भी तबला लेता जा रहा है। इनी-गिनी एक-दो मंडलियों में अभी भी पखावज को ही मान्यता प्राप्त है। रासधारियों में समय-समय पर ऐसे कुशल पखावजी और तबला-वादक हुए हैं जिन्हें इस क्षेत्र में भारी ख्याति प्राप्त हुई है। करहला के रामदेव पखावजी ने पखवाजी में अच्छी ख्याति पाई थी। उनकी पखावज की तैयारी बहुत ही अच्छी थी और चारों ही घरानों की सगत उन्हें याद थी। मथुरा के मक्खन जी पखावजी भी अपने फन में बड़े माहिर थे और अच्छे-अच्छे गुणी उनका आदर करते थे। आकाशवाणी दिल्ली के पखा-

बज वादक श्री प्रेमवल्लभ भी रास की ही देन हैं। आपने भी पगावज-वादन रास से ही आरंभ किया था। तबला-वादको में आनंद जी तबलची बड़े प्रसिद्ध हो गये हैं, उनके हाथ में विशेष चमत्कार था। करहला के मदनलाल जी की भी तबला-वादन में अच्छी ख्याति है। आजकल आप रास मडली छोड़कर कलकत्ता के एक मंदिर में कीर्तन सेवा में योग दे रहे हैं। रास के वर्तमान पगावजियों में मंडोई गांव के नटथीलाल तथा घमसिंघा के तोताराम जी ही पुरानी परंपरा के प्रतिनिधि हैं।

**घन बाध :** रास के घन बाधों में क्षाक्ष प्रमुख है। क्षाक्ष वादन से नृत्यों में विशेष चमत्कार आ जाता है। क्षाक्ष छोटे-बड़े कई आकार के होते हैं परंतु रास में बहुत बड़े आकार के क्षाक्षों का प्रयोग नहीं होता। रास में बजने वाले क्षाक्ष प्रायः ८-१० अंगुल के आकार के होते हैं जो मध्य में स्तनों के समान बाहर की ओर लगभग दो अंगुल उठे होते हैं। इनके मध्य में निकली डोरी में कपड़ा बांध कर उन्हें हाथ की मुट्ठी में पकड़ने योग्य बना लिया जाता है। यह दोनों हाथों से एक-दूसरे पर प्रहार करके बजाये जाते हैं। पहले रास में किंगरी या जिनरी भी बहुत प्रचलित थी, परंतु आजकल उसके किसी भी मडली में दर्शन नहीं होते। वह हमारे देखते-देखते ही रास में उठ गई है।

## रासमंच और अभिनय

### ब्रजलीलाओं के अभिनय की परंपरा

ब्रज के वर्तमान रासमंच पर जहाँ नृत्य रास में नृत्य और संगीत प्रधान है, वहाँ नृत्य रास के अनन्तर होने वाली भगवान कृष्ण की ब्रजलीलाओं में नृत्य और गायन के साथ-साथ अभिनय भी महत्वपूर्ण हो उठता है। इस अभिनय परंपरा की विशेषता यह है कि रास का अभिनय शुद्ध भारतीय नाट्य सिद्धांतों पर आधारित है और उसमें संस्कृत की लोकधर्मी और नाट्यधर्मी परंपराओं का अपनी विशिष्टताओं के साथ समन्वय दृष्टिगोचर होता है। भगवान कृष्ण की ब्रजलीलाओं के अभिनय की यह परंपरा, जिसका वर्तमान ब्रज का रास रंगमंच प्रतिनिधित्व करता है, बड़ी प्राचीन और प्रागैतिहासिक है।

वर्तमान ब्रजरास में अभिनय तत्त्व के विकास का श्रेय श्री नारायण भट्ट को है। हम पहले ही कह चुके हैं कि भक्ति-युग में रास के साथ ब्रजलीलाओं का प्रचलन श्री नारायण भट्ट ने किया था और इन लीलाओं से ही रास में अभिनय-तत्त्व का विकास हुआ है। इसीलिए भट्ट जी के वंशज गोस्वामी जानकी प्रसाद भट्ट ने अपने ग्रंथ 'नारायण भट्ट चरितामृत' में कहा है कि रास के इस नाट्य-रूप के प्रकट करने के लिए स्वयं भगवान की आज्ञा से नारद जी ने नारायण भट्ट के रूप में शरीर धारण किया था। भगवान का आदेश था कि :

“सर्वं लीलानुकरणं, कर्तव्यं मे प्रयत्नतः।

यस्या तिथौ यदृक्ष स्यात्, लीलाकाले ममानद्य ॥”<sup>१</sup>

और इस आदेश का अक्षरशः पालन श्री नारायण भट्ट ने अपने जीवन काल में किया। 'नारायण भट्ट चरितामृत' के अनुसार ब्रज में आकर :

अथ नारायणाचार्य श्रीकृष्णाज्ञाप्रणोदितः।

ब्राह्मणं सुन्दरं बालं कृष्णवेष विधाय च ॥ (१८)

१. 'नारायणभट्ट चरितामृत', प्रकाशक बाबा कृष्णदास, पृ० ७२, श्लोक ४४।



राधा वेप तथाचैक गोपवेपास्तथापरान् ।

रासलीला स सर्वत्र कारयामास दीक्षितः ॥ (१२६)

श्री नारायण भट्ट ने आरंभ में जो रासलीलाएं की उनका वर्णन इस ग्रंथ में निम्न प्रकार है :

कुत्रचित् गोप वेपेन गोवत्सान् चारयन् हरिः ।

तथा लीला च कृतवान् कालीयदमनादिजाम् ॥ (१३१)

साझिकारचनं क्वपि राधा गोपीभिस्तेव ।

अन्या बहुविधा लीलाया, या कृष्णश्चकारहा ॥ (१३२)

इस प्रकार रासलीलाओं का श्रीगणेश इस ग्रंथ के अनुसार गोचारण, कालियदमन, साझी, तथा दान और मान जैसी लीलाओं में हुआ। इन सभी लीलाओं की कथा और वातावरण सभी कुछ पूर्णतः लोक-जीवन में सटा हुआ है। ब्रज के रासमंच ने ब्रज की लोकधर्मी नाट्य परंपरा का व्यापक रूप में प्रतिनिधित्व किया है। ब्रज के इस रासमंच के नेता या नायक गोप कुमार श्रीकृष्ण हैं, जो लोकनायक भी हैं। कृष्ण कारागृह में जन्म लेते हैं, गोपों की वस्ती में विभिन्न कठिनाइयों को झेलते हुए विकसित होते हैं। वे गोप वस्ती के लाड, प्यार, रार, घात-प्रतिघात सभी में ब्रज के लोकनायक के रूप में विद्यमान रहते हैं तथा अंत में सब उत्पातों के मूल कारण कस को मार देते हैं। कस की मृत्यु के साथ जैसे ही उनका संबंध लोक-जीवन से टूट कर राजसी जीवन से जुड़ता है रास की कथा वही विश्राम करने लग जाती है। अंत कृष्ण का शुद्ध लोक-जीवन से सवद्ध रूप ही रास को मान्य रहा है। रास-मंच पर ब्रज के 'वन, पर्वत, नदी, गोप, गाय, तडाग, गोप जीवन, लोक-संस्कृति सभी का यथा प्रसंग चित्रण होता है। ऐसी दशा में अपनी कथावस्तु और नायक के आधार पर रास पूर्णतः लोकधर्मी मंच है।

## लोकधर्मी स्वरूप

रास जब उदित हुआ था उस समय ब्रजभाषा इस देश की सांस्कृतिक भाषा की भूमिका संपादन कर रही थी। साथ ही साथ वह कृष्ण के लोक-जीवन के क्षेत्र शूरसेन जनपद की भाषा थी, अतः रास के सवादों में भी उसे ही मान्यता मिली थी और रास ने उसके सुसंस्कृत गद्य रूप को विकसित करने में महत्वपूर्ण भूमिका निवाही, परंतु आज तो ब्रजभाषा एक जनपदीय भाषा मात्र रह गई है अतः भाषा की दृष्टि से रास भी अब एक लोकधर्मी मंच ही है, परंतु ब्रजभाषा के जनपदीय रूप के प्रति आज भी पूरे देश का अनुराग यथावत् बना हुआ है और उनके मिथलौने स्वरूप का आकर्षण रासमंच के लिए एक सजीवनी

बूटी सिद्ध हुआ है। ब्रजभाषा की मधुरिमा का ही यह प्रसाद है कि रास लोकधर्मी होते हुए भी केवल जनपदीय लोकमंच नहीं। आज भी रास के रसिक पूरे उत्तर भारत के साथ-साथ गुजरात, महाराष्ट्र और दक्षिण तक विद्यमान हैं। ब्रजभाषा के आकर्षण ने ही रास को एक विशिष्ट भारतीय मंच बनाये रखने में योग दिया है। यदि आज रास ब्रजभाषा को छोड़ दे और उसके सवाद खड़ी बोली में होने लगे तो निश्चय ही वह अपनी लोकप्रियता खो देगा। हा, रासमंच पर कसादि जैसे हेय समझे जाने व्यक्तियों की भाषा कभी-कभी खड़ी बोली भी (और अब उर्दू) होती है। उसे इस मंच पर अधम लोगो की बोली के रूप में स्थान मिला है।

भरत मुनि ने लोकधर्मी रूपक (नाट्य उपरूपक) की जिन विशेषताओं का उल्लेख किया है रास उन सभी से अभिमण्डित है। ब्रज के रगमंच की विशेषता यह है कि उसमें ब्रज की लोक-संस्कृति पूरी तरह से बोलती है। ब्रजवासियों के चक्क भोजन, सरल स्वभाव, गोपालन वृत्ति, विनोदप्रियता, सरल जीवन की छटा रासलीलाओं के अभिनय में स्थल-स्थल पर उभरती है। ब्रज के मध्यकालीन जीवन के संस्कार रासलीलाओं में पूरी तरह साकार हैं। रास का पात्र मनसुखा, संस्कृत नाटको के विदूषक का जहां रास में सफल प्रतिनिधित्व करता है वहां वह एक सहज और सरल अल्हड़ मस्त ब्रजवासी की भूमिका भी बड़ी खूबी से संपन्न करता है। रासमंच पर ब्रजनागरी उसे सहज में ही बुद्धू बनाकर दर्शकों के मनोरंजन और हास-परिहास की सुंदर स्थितियां उत्पन्न कर देती हैं। मनसुखा कृष्ण का अनन्य सखा है और वह पूरी तरह कृष्ण को ही समर्पित है। वह बुद्धू रहकर भी प्रकांड पंडित है और कभी-कभी वह दार्शनिक व्याख्यान भी अपने वार्तालाप में प्रस्तुत करता है परंतु रासमंच पर कदाचित् उसने अपनी बुद्धि को भी कृष्णार्पण ही कर दिया है, यही उसकी विशेषता है।

रासलीलाओं की कथा प्रायः हमारे पुराण ग्रंथों से गृहीत है जिसका ब्रजभाषा के कवियों ने भक्ति-युग में अपनी-अपनी भावनाओं के अनुसार खुलकर विकास और प्रचार किया। इसलिए रास के सभी कथानक प्रसिद्ध लोकनायक कृष्ण के क्रियाकलापों और लोक प्रसिद्ध आख्यानों पर आधारित हैं। साथ ही रास के अभिनय में सर्वत्र ही स्वाभाविकता की एक अद्भुत आभा विद्यमान है जो मूलतः लोक-जीवन से गृहीत है। इसमें पात्रों का आना, जाना, उठना-बैठना, हसना-बोलना, मरना-मारना सब सहज स्वाभाविक रूप में उसी प्रकार होता है जैसा कि हम उसे प्रत्यक्ष जीवन में देखते हैं। रास में नाटकीय परंपराओं, नियमों या अभिनय के मान्य सिद्धान्तों का रूढ़िगन रूप में परिपालन नहीं होता। इस दृष्टि से भी यह एक शुद्ध लोकधर्मी नाट्य मंच है। हा रास ने

अभिनय के क्षेत्र में कुछ अपनी परंपराएं अवश्य स्थापित की हैं, जिनकी चर्चा हम आगे करेंगे।

## रास के रस

जहां तक रस और रस के सहयोगी स्थायी तथा अन्य भाव, विभावो और अनुभावो की बात है वह भी रास में वास्तविक जीवन से ही आते हैं। वात्सल्य, शृंगार (सयोग और वियोग दोनों ही) भक्ति, हास्य, करुण और शांत-रस शास्त्रीय दृष्टि में रास के मुख्य रस हैं। वीर रस का भी राम-लीलाओं में नाम मात्र के लिए समावेश होता है, परंतु यहां वह उभर नहीं पाता। कंस का कोई असुर जब कृष्ण के वध के लिए भेजा जाता है तो राम में वह भयानक रस की अवतारणा न करके रास दर्शकों के मन में स्मित हास्य की ही सृष्टि करता है जो उसके मरने के समय अट्टहास बनकर मुखरित हो उठती है। रास की अनेक लीलाओं में कंस सलतायक के रूप में आता है परंतु वहां भी वीर या रौद्र रूप उभर नहीं पाता। रासमंच पर कंस एक चाटुकारिता-प्रिय मूर्ख नरेश के रूप में ही चित्रित होता है जो हास्य का ही पात्र अधिक है। कदाचित् कंस को यह रूप इस मंच के निर्माताओं के भक्ति भाव के अतिरेक के कारण प्राप्त हुआ है क्योंकि उनका उद्देश्य चरित्र को भी लीला के रूप में ही प्रस्तुत करना था, परंतु हमारे मत से इस भावना से रास के कलात्मक स्तर को आघात पहुंचा है और कृष्ण के शक्ति-संपन्न पौरुष का उभार रास में पूरी तरह नहीं हो पाता। कंस और उसके असुरों के साथ भगवान् कृष्ण का युद्ध मानो वीर रस को शांत रस का उद्दीपक बनाने की एक चेष्टा हो ऐसा भापित होता है। मरते समय असुरों की ऐंढी-बैंढी उक्ति और हाव-भाव प्रायः हास्य की ही सृष्टि कर देते हैं। किसी भी राक्षस के मरते ही दर्शक पुकार उठते हैं—‘बोल लाडिली लाल की जै’। इस प्रकार वीर रस, रौद्र, वीभत्स तथा भयानक जैसे रसों का वर्तमान रास में अभाव ही है।

शृंगार और वात्सल्य के विविध रूपों का जैसा उभार और विकास रासमंच पर मभव है वैसा श्रेष्ठ से श्रेष्ठ नाटको में भी कठिन है। वास्तव में रास के मुख्य रस यही हैं और उनके सहयोगी रस के रूप में हास्य आदि रसों का रासमंच पर समावेश होता है, परंतु रासमंच से उद्भूत शृंगार रस लौकिक नाटको के रस से सर्वथा भिन्न और उच्चकोटि का है। इस मंच पर मानो सब रसों की चरम परिणति भक्ति और शांत रस में आभासित होती प्रतीत होती है, यह इस मंच की अलौकिक दिव्यता और विषेयता है, जो इसे लोकधर्मी नाट्य से कहीं ऊपर उठा देती है। रास में भक्ति, आस्था और समर्पण की जो एक अलौकिक दिव्यता की अनुभूति दर्शक को मिलती है वह

अवर्णनीय, अनुपम और अलौकिक है। यह अनुभूति किसी अन्य लोकधर्मी नाट्य तो क्या अच्छे-अच्छे नाटको में भी प्राप्त नहीं होती। रास की यह एक ऐसी विशेषता है जिसने इस लोकधर्मी नाट्य को अलौकिक बना दिया है और इसकी इसी विशेषता के कारण बड़े-बड़े सत, महंत, राजमुकुट, विचारक और दाश-निक भी इस मंच को सदैव श्रद्धापूर्वक नमन करते आये हैं और आगे भी करते रहेंगे।

## संस्कृत-नाटक और रास

लोकधर्मी नाट्य होते हुए भी रास अपना विशिष्ट स्थान रखता है और आज वर्तमान रूप में भी वह संस्कृत नाटक की अनेक परंपराओं को अपने में सजोये है। यदि हम रास की संस्कृत-नाटक से तुलना करें तो हमें रास और संस्कृत नाटक में अनेक समानताओं के दर्शन होंगे।

**कथावस्तु :** सभी विद्वान् इस संबंध में एकमत हैं कि हमारे संस्कृत नाटक रसोभिमुख थे—वे आज के नाटक के समान द्वंद्व प्रधान नहीं थे। इस दृष्टि से रास और संस्कृत-नाटक में अद्भुत साम्य है। यदि सच पूछा जाय तो रास रसात्मकता में संस्कृत-नाटक से भी आगे है, क्योंकि रास तो है ही 'रसना समूह'। रस का पुज होने के कारण ही तो इसे रास कहा गया है। रासमंच की स्थापना का उद्देश्य भी रस का आस्वादन है और यही कारण है कि रास के कथानकों को 'लीला' कहा गया है क्योंकि लीला किसी प्रयोजन के लिए नहीं, वह निष्प्रयोजन होती है। इसका उद्देश्य ही सुख पाना और सुख देना है। रास का यह रस किसी भी प्रकार अपनी इस दिव्यता से च्युत न हो और लौकिक द्वंद्व से दूर रहे इसीलिए भगवान् कृष्ण के द्वारका के सघर्षपूर्ण जीवन को रास-मंच से आग्रहपूर्वक दूर रखा गया था।

रासमंच पर प्रदर्शित होने वाली अधिकांश लीलाओं की दूसरी विशेषता यह है कि वे सब स्थूल देहात्मक हलचल पर नहीं बल्कि सूक्ष्म मनोवैज्ञानिक भावमूमि पर आधारित हैं। रास में हृदय की सूक्ष्मतर भावनाओं के चित्रण से कथावस्तु का निर्माण होता है, लौकिक हलचलों से नहीं। उदाहरण के लिए, खडिता मानलीला में राधा के यहाँ आकर कृष्ण लौट जाते हैं क्योंकि मानवती राधा द्वार नहीं खोलती। निराश कृष्ण वशीवट पर जाकर विरह सागर में निमग्न हो जाते हैं। इधर यह सुनते ही राधा का सारा मान गलित हो जाता है कि कृष्ण चले गये। वह एकदम विरह में कातर हो उठती हैं। सखी उन्हें अनेक प्रकार के उपचार करके सावधान करती हैं और धैर्य दिलाती हैं, परंतु वह अपने को सम्हाल नहीं पाती। ऐसी स्थिति में रासमंच पर सखियों से घिरी राधा कृष्ण की चर्चा में निमग्न कातर भाव से जब यह पद गाती हैं कि :

नीद तोहि वेचूगी आली, जो कोई गाहक होय ।  
 आये मोहन फिर गये अँगना, मैं वैरिन रही सोय ॥  
 कहा करूँ कछु वस नही मेरी, आयो धन दियो खोय ।  
 'लछीराम' प्रभु अवके मिलें तो राखींगी नयन समोय ॥

तो राधा के स्वरूप की हिचकियों के साथ दर्शको की भी आखें बरसने लग जाती है ।

संस्कृत-नाटक की कथावस्तु की शैली की दृष्टि से दूसरी विशेषता यह है कि उसमें गद्य-पद्य और नृत्य की क्रियाओं का उचित समावेश रहता है । इसी कारण संस्कृत नाटक के अभिनेता के लिए शास्त्रीय नर्तक न होने पर भी नृत्य के मूलभूत अनुशासन का अनुभव आवश्यक माना गया है । इसी प्रकार संगीत का ज्ञान भी सामान्य रूप से उसके लिए आवश्यक है । रास के नृत्य भाग 'नित्य-रास' (जिसमें नृत्य व गायन प्रमुख हैं) को छोड़कर यदि हम केवल रास की लीलाओं पर ही विचार करें तो उन लीलाओं के सही प्रदर्शन के लिए रास के अभिनेता को भी नृत्य और संगीत में संस्कृत-नाटक के पात्रों से भी अधिक कुशलता की आवश्यकता है । साथ ही साथ रास के अभिनेता को संस्कृत नाटक के समान ही रास की मुद्राओं का ज्ञान और भाव-मगिमाओं का अभ्यास भी आवश्यक है क्योंकि संस्कृत नाटक के समान रास में सदा सब गीतों को गाया नहीं जाता । आवश्यकता के अनुसार यदि कभी उनका सस्वर पाठ होता है तो कभी वे कथोपकथन के ढंग से सवाद के रूप में भी बोल दिये जाते हैं । कभी एक ही गीत को पहले पद्य में नृत्य के समय गाकर बाद में उसको गद्य के ढंग से बोलकर अभिनय द्वारा भावाभिव्यक्ति कर दी जाती है । कभी-कभी एक ही पद्य-पंक्ति को रास के अभिनेता अपने कंठस्वर से उतार-चढ़ाव और भावों की विभिन्न अभिव्यक्तियों के आधार पर ८-८ या १०-१० बार दुहरा कर भी गाते हैं परन्तु उस आवृत्ति से दर्शक ऊबते नहीं बरन् वे कथन की उस पद्धति की नाटकीयता तथा विविधता में स्वयं विभोर होकर खो जाते हैं । हमारे विचार से संस्कृत रूपको में भी शायद पहले यही परंपरा रही होगी । इसलिए रास और संस्कृत-नाटक दोनों में ही मंचों के अभिनेता का कंठस्वर सरस होना और सभापण की योग्यता साधारण मंच के अभिनेता से अपेक्षाकृत अधिक व छनीय है ।

अभिनय शैली . लोकधर्मी रूप होते हुए भी रास में नाट्यधर्मी रूपक के अनेक तत्वों का समन्वय है । उदाहरण के लिए, संस्कृत नाटकों के समान ही वर्तमान रास आंगिक वाचिक, आहार्य और सात्विक अभिनय का सफल प्रतिनिधित्व करता है, जिसका प्रेरणा-स्रोत उसे ब्रज की रज से प्राप्त हुआ है ।

## आगिक और वाचिक अभिनय

रास के अभिनय में अंग संचालन को महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है। अभिनय की भावाभिव्यक्ति के लिए रास में उसकी अपनी मुद्राओं का प्रचलन है जिनकी चर्चा हम आगे करेंगे। रास के अभिनय में संस्कृत नाटको में अधिक एक और विशेषता यह है कि कृष्ण के नटनागरीय व्यक्तित्व के कारण यहाँ अभिनय में नृत्य का पुट देकर उसे कभी भी उभारा जा सकता है। इस प्रकार रास में दर्शकों को मोह लेने की संस्कृत नाटक से कहीं अधिक क्षमता है, परंतु इसका यह अर्थ नहीं कि लीलाओं में नृत्य का प्रयोग अधिक करके सवादों द्वारा भावाभिव्यक्ति को रास में गौण स्थान दिया जाता है, ऐसा कदापि नहीं है। रास में रास के सवादों को बोलने का भी ढंग विशिष्ट है। यह सवाद कुछ ऐसे ढंग से (रेसिटेटिव स्टाइल में) बोले जाते हैं कि उनमें एक संगीतात्मकता बनी रहती है।

संस्कृत नाटक के आकाशभाषित का स्थान रास में प्रवचन ने ग्रहण कर लिया है जो सीधा दर्शकों को संबोधित करता है। भगवान् कृष्ण का प्रवचन रास की अपनी मौलिकता है। दस या पंद्रह मिनट तक दर्शक कृष्ण के कुशल अभिनेता के इस एक पात्री भाष में ही उलझे रहते हैं। यह परंपरा रास के वाचिक अभिनय की सामर्थ्य को प्रगट करती है।

संस्कृत नाटक के समान रास में भी यथा आवश्यकता अभिनटन का प्रयोग किया जाता है। जब कथा में किसी ऐसी वस्तु की आवश्यकता होती है जो मंच पर प्रस्तुत नहीं हो सकती तब उसमें अभिनटन का आश्रय ले लिया जाता है। उदाहरण के लिए, किसी कुशल मंडली की उद्धवलीला में जब एक सखी भौरे के आने की सूचना देती है तो सभी सखियाँ उसी ओर अपनी गहरी दृष्टि डाल देती हैं जहाँ भौरे की स्थिति बतलाई जाती है। फिर वे सब दृष्टि एक-साथ ऐसे जमाव के साथ भयातुर मुद्रा में मंच पर इधर-उधर भटकती हैं कि दर्शकों को मंच पर इधर-उधर घूमते भौरे का सचमुच ही भ्रम हो जाता है। वास्तव में ऐसी स्थितियों का सफल निर्वाह विशेष रूप से रास के उन स्वामियों की अभिनयवृत्ति और सूझ-बूझ पर निर्भर करता है जो इन स्वरूपों को प्रशिक्षित करते हैं। रास के आगिक अभिनय में हस्तमुद्राओं, नेत्र संचालन, ग्रीव संचालन, भ्रुकुटिपात, मृदु मुस्कान आदि लोकधर्मी मुद्राओं का सहज और स्वाभाविक प्रयोग अभिनय में बहुत महत्वपूर्ण भूमिका का संपादन करता है। रास के सवादों में अभिधा के साथ लक्षणा और व्यंजना शक्तियों का भी पूरा प्रयोग होता है। उदाहरण के लिए, रास में जब मनसुखा जी आकर अपनी अटपटी चाल से गोपियों के बीच में खड़े हो जाते हैं और कृष्ण सवधी चर्चा चलने पर

गोपी अभिधा में पूछती हैं कि गोपाल कहा हैं तो मनमुखा जी स्वयं अपने को ही गोपाल सिद्ध करते हुए कहते हैं कि 'जो गाय पाले सो गोपाल', 'तेरे गुपाल में का कोई सुरखाव के पर लगे हैं सखी।' यह सुनकर सब दर्शक उनकी इस उक्ति पर मुग्ध हो जाते हैं। अपने को गोपाल बतलाकर वे सब गोपियों से माखन खिलाने की मनुहार करते हैं तो सस्कृत नाटक का विदूषक नेत्रो के सामने नाचने लगता है।

रास में समाजियो का जो महत्वपूर्ण योगदान है वह भी वाचिक अभिनय के अंतर्गत ही माना जायेगा। यह समाजी रास के सूत्रधार, निर्देशक और सहायक तो हैं ही, साथ ही वे उसके प्रमुख गायक व वादक भी हैं।

### समाजी की परंपरा

साहित्य-शास्त्र में 'सामाजिक' उन सहृदय व्यक्तियों को कहा गया है जिनको अनुकरण से सहानुभूति होती है। 'सामाजिक' शब्द एक प्रकार से रसिक का ही पर्यायवाची है। रास में प्रिया प्रियतम को नेत्रो के समक्ष नृत्य करते देख कर जब स्वामी हरिदास जी और हरिवंश जी जैसे भक्ति भावना में परिपूर्ण भावुक गायक आत्म-विस्मृत होकर गायन करते होंगे तो वे रास के एक पात्र के समान ही स्वयं भी रासमंच के एक अंग ही बन जाते होंगे। इसलिए रास ने रसिकों को 'सामाजिक' की उपाधि से विभूषित किया और वही 'सामाजिक' शब्द बाद में 'समाजी' होकर रास के गायकों के लिए रूढ़ हो गया। राधा-वल्लभीय संप्रदाय और हरिदासी संप्रदाय में आज भी मंदिरों में पर्वों और उत्सवों पर आयोजित संगीत को 'समाज' और इस संगीत के गायकों को 'समाजी' कहा जाता है। इससे भी यही प्रगट होता है कि रास में 'समाजी' की प्रतिष्ठा वृंदावन की रस-भक्ति के आचार्यों की ही देन है और उन्हीं से रास को यह 'समाजी' शब्द भी मिला है। वृंदावन-भक्ति से ही रास रंगमंच ने समाजी को ग्रहण किया और उसको रास में सर्वाधिक महत्वपूर्ण स्थान प्रदान किया।

### समाजी की महत्ता

रासमंच के लिए 'समाज-संगीत' की यह व्यवस्था वास्तव में एक संजीवनी बूटी ही सिद्ध हुई है। उसने रास को बहुत शक्तिशाली बनाया है। रास में 'समाज-संगीत' की भव्य संयोजना है। प्राचीन सस्कृत-युग में ग्राथिक जो भूमिका प्रस्तुत करते थे वर्तमान रास में समाजी उसी के प्रतिनिधि प्रणीत होते हैं। इस समाजी की जो विशेषताएं हैं उन्हें मोटे रूप में इस प्रकार समझा जा सकता है :

(१) रास का समाजी रास के मंच पर आरंभ से अंत तक उसके सूत्रधार का कार्य करता है और कथा की कड़ी को जोड़े रखने के साथ-साथ वह श्रोताओं के ध्यान को डधर से डधर भटकने का अवसर नहीं देता। रासारंभ के ही समाजी वदना गाकर रास के अनुकूल वातावरण तैयार करते हैं। रास में व कथा का क्रम बदलता है तो वह तदनुरूप पद गायन करके इसका संकेत करते हैं और बिना ही किन्हीं पदों या पटाक्षेप के बड़ी स्वाभाविकता से गायन द्वारा ही दृश्य परिवर्तन कर देने की सामर्थ्य रखते हैं। रास में दृश्य परिवर्तन में यह शैली अन्य मंचीय परंपराओं से कहीं अधिक स्वाभाविक और सहज ही दृश्यगम्य है। इसके साथ ही रास के समाजी अवसर के अनुरूप रागों के गायन द्वारा आवश्यक पृष्ठभूमि का निर्माण करते हैं तथा मंच की दृश्य-वर्णना ललित ढंग से करके वे रास में दृश्य-बध (सैटिंग) के अभाव की भी सगीत और चित्रादिक के माध्यम से पूर्ति करते हैं।

(२) सूत्रधार होने के साथ-साथ समाजी रास के निर्देशक भी होते हैं। रास के पात्रों के कहीं भी भटक जाने पर तुरंत स्थिति को यथास्थान संभालने तथा नियंत्रित करने की भी अपूर्व क्षमता रखते हैं। आखों ही आखों में रास के स्वरूपों को उनकी मूल का ज्ञान कराने में वह पारंगत होते हैं। प्रायः शोकांश को ऐसी अनेक मूलों का अनुमान भी नहीं हो पाता और वे समाजी और स्वरूपों की आखों ही आखों में समल जाती हैं।

गाते समय यदि कोई स्वरूप बेसुरा हो जाए या कुछ गलत गा जाए या भूल जाए तो समाजी तुरंत ही गायन के उस अंश को स्वयं बीच में से ही छीन लेते हैं और गायन की आवृत्ति पूर्ण होते-होते पात्र को अपने को संभाल लेता है। इसी प्रकार सवाद बोलने में यदि कोई पात्र कुछ गलत बोल जाय या भूल जाय तो समाजी तुरंत कहते हैं, 'बलिहारी महा-ज' या 'जै-जै' ऐसा करने से दर्शकों का ध्यान पात्र से हटकर समाजी की ओर आकृष्ट हो जाता है। वह समझता है, गायक कोई महत्वपूर्ण बात हुई है और इसलिए स्वामी जी भाव-विभोर हुए ऐसे कह रहे हैं, परंतु स्वरूप तुरंत सही अर्थ को हृदयंगम करके अपने को सुधार लेता है। कभी-कभी इस संकेत को लेकर स्वरूप को क्या करना है यदि यह उसकी समझ में नहीं आता तो वह 'स्वामी जी' की ओर देखता है तब स्वामी जी ओठों ही ओठों में उसको अपना मिश्रण समझा देते हैं।

(३) रास में समाजी का एक तीसरा महत्वपूर्ण कार्य है, मंच का नियंत्रण जिसमें नाटकीय स्थितियों के कारण मंच पर होने वाले समय के व्यवधान का आभास भी दर्शकों को न हो और वे यथावत मंच की ओर ही आकर्षित रहे, इसकी व्यवस्था भी सम्मिलित है। यह कार्य भी समाजी अपने गायन द्वारा



ही सपन्न करते हैं। कभी-कभी जब पर्दा डालकर अंदर कोई आकी सजाई जाती है और वह ठीक समय पर तैयार नहीं हो पाती और पर्दा खुलने में विलंब होता है, अथवा कभी कोई पात्र शृंगार में देर कर देता है और नमय पर मंच पर नहीं पहुंच पाता तो ऐसे अवसरों पर भी यह समाजी मंच को खाली नहीं छोड़ते। वे उस समय किसी सामयिक पद के गायन द्वारा आगामी दृश्य का वर्णन या लीला के वातावरण का चित्रण करना आरंभ कर देते हैं। यदि समयोपयोगी कोई पद भी याद न हो तो ऐसे अवसर पर वे कभी किसी कीर्तन के द्वारा या कभी लडीचंद नीति या भक्ति-संबंधी पद-गायन के द्वारा अथवा कभी आगे आने वाली कथा की भूमिका की पक्तियों को ही बार-बार गाकर दर्शकों को अपनी ओर आकृष्ट किए रहते हैं और उन्हें मंच की रिक्तता नहीं खलने देते। नित्य-रास के बाद जब स्वरूप विश्राम करते हैं और लीला आरंभ होने में कुछ विलंब लगता है तब भी ये समाजी अपने गायन के द्वारा उस रिक्तता को भरते हैं।

(४) इसके साथ-साथ समाजी स्वरूपों के गाये हुए पदों और गायनों को साथ-साथ दुहराने का काम करके अभिनेता को विश्राम भी देते हैं। वैसे भी गीतों के बीलों को आमने-सामने से बराबर दुहरा कर गाने से उसकी प्रभावोत्पादकता तथा नाटकीयता में वृद्धि होती है।

(५) समाजी रास के रस की भी प्रतिष्ठा करते हैं। कृष्ण राधा के समक्ष जिस हरिदामी हरिवंशी परंपरा से वे श्रद्धा भक्ति पूर्ण आचरण करते हैं, उससे भक्ति रस की प्रतिष्ठा में सहायता मिलती है और अनुशासन बढता है।

इस प्रकार रास के यह समाजी रास के प्रदर्शन के सबसे प्रधान अंग हैं। यदि समाजी योग्य है तो वह रास के स्तर को स्वरूपों के कमजोर होने पर भी दुगुना करके दिखा सकता है। रास का समाजी संस्कृत के सूत्रधार से अनेक रूपों में बहुत आगे है।

पता नहीं जब वृंदावन के रसिकों ने रास को यह समाजी प्रदान किया तो उन्हें उसकी ऐसी महत्वपूर्ण भूमिका का पूर्वाभास था या नहीं, परंतु आज तो समाजी ही रासमंच की वह घुरी है जिस पर रास का समस्त ताना-बाना स्थित है। यदि मूल को टटोला जाय तो समाजी ही रास का सर्वस्व है, क्योंकि जहां एक ओर वह रास का सूत्रधार है वहां दूसरी ओर वह उसका अभिनेता और निर्देशक भी है। यही नहीं, इस समाजी की एक सबसे विचित्र स्थिति यह है कि वह जहां रास का एक अभिनेता है वहां साथ ही साथ उसी समय वह रास का सबसे अधिक जागरूक दर्शक भी है। रास के प्रत्येक कार्यक्रमलाप और व्यवस्था पर उसकी दृष्टि रहती है। रास में अपनी भूमिका से जहां वह दर्शकों को आनंद देता है, वहां अपने नेत्रों के ही सामने होने वाले रास के स्वरूपों के

अभिनय से वह स्वयं भी आनंदित होता है। रास में किसी मार्मिक प्रसंग के उपस्थित होने पर जब रसोद्रेक में समाजी (या रास के भी) की आखें छलछला आती हैं और कठ रुध जाने पर रास का प्रधान समाजी (जो प्रायः मडली का मालिक या प्रमुख होता है और स्वामी जी कहलाता है) भरे गले से गाता है तो रास के दर्शकों के नेत्र भी बरस पड़ते हैं।

इन महत्वपूर्ण भूमिकाओं का अधिष्ठाता यह समाजी अभिनेता और दर्शक के बीच की एक महत्वपूर्ण कड़ी भी है। प्रदर्शन के समय जहाँ एक ओर वह स्वरूपों का मार्गदर्शन व नियंत्रण करता है वहाँ दर्शकों में व्यवस्था व अनुशासन बनाये रखना भी उसी का काम होता है, जिसे वह खूबी से गायन के द्वारा तो करता ही है आवश्यक होने पर किसी दर्शक को झिड़क देना या कभी रास के बीच में खड़े होकर दर्शकों को कुछ सुझा देना भी उसी का कार्य है क्योंकि वही इस मंच का व्यवस्थापक होता है।

**आहार्य अभिनय :** संस्कृत नाटक के समान ही रास अभिनेता-प्रधान रंगमंच है। इस कारण अभिनेता के व्यक्तित्व को आकर्षक बनाने के लिए रूप-सज्जा, वेशसज्जा व स्वाभाविक मचीय उपकरणों को रास में उचित महत्व दिया गया है। रास में सिंहासन एक अनिवार्य अंग है जो झांकी खुलने के समय से अंत तक स्थितियों के अनुसार रास की कथा के विकास के विभिन्न रूपों में प्रायः हाथ से लगाये गए पर्दों का सहयोगी बना रहता है। इसके अतिरिक्त रामलीलाओं में वृक्षों, गमलों, पुष्पों आदि का पूरा उपयोग किया जाता है। लीला की आवश्यकता के अनुसार माखन, दधि की गगरी, मधानी आदि भी रासलीला में काम आते हैं परंतु जैसा पहले कहा गया है जो स्थितियाँ या वस्तु मंच पर नहीं आ सकती उनके स्थान पर अभिनय से काम चलाया जाता है। रास की वेशभूषा को चटकदार और बहुरंगी बनाया जाता है जिससे वातावरण में वे अधिक नाटकीयता की सृष्टि कर सकें। रास में प्रायः एक बार एक पात्र जो वस्त्र पहन लेता है उसे वह पूरी भूमिका में धारण किए रहता है। कभी-कभी कथा की आवश्यकता के अनुसार वेश परिवर्तन की परंपरा अपनाई जाती है। उदाहरण के लिए, जब भगवान् कृष्ण छद्मलीलाओं में गोपी-वेश धारण करते हैं तो उनके मुकुट के ऊपर कपड़ा बांध दिया जाता है और कटिकाछनी के ऊपर साड़ी बांध दी जाती है जो क्षण भर में ही छद्म के समाप्त होने पर मंच पर ही स्वयं अभिनेता द्वारा खोल दी जाती है और वह अपने मूल रूप में आ जाता है। हमारे विचार से आहार्य अभिनय की दृष्टि से रास और संस्कृत नाटक में पूर्णतः साम्य है।

**सात्विक अभिनय :** रास में सात्विक भावों का विकास चरमोत्कर्ष पर देखा जा सकता है। अक्रूर लीला या उद्धव लीला में कृष्ण के वियोग का प्रसंग

आने पर पात्रों की आखों के छलकते अश्रु दर्शकों की भी हूकरी वधा देते हैं। सात्विक भावों का पूर्णतः आस्वाद करके कृष्ण चरित की साक्षात् अनुभूति प्राप्त करना ही रास के मंच की स्थापना का उद्देश्य था, इसलिए सात्विकता को तो रास की आत्मा ही माना जाना चाहिए। रास में ऐसी अनेक घटनाएँ बराबर होती रही हैं जब रास के दर्शक रास देखते-देखते ही कृष्ण के प्यारे हो गए हैं। लछमन स्वामी जी ने अपने रास में घटी एक पंजाब की ऐमी ही प्रत्यक्ष घटना का वर्णन हमें सुनाया था। 'भक्तमाल' में भी ऐसे कई प्राचीन उल्लेख हैं जिनका विवरण हम पहले दे चुके हैं।

श्री रामस्वरूप जी रासधारी ने वृंदावन में प्रचलित एक अनुश्रुति हमें सुनाई जिसके अनुसार स्वामी हरिदास जी भी रास देखते-देखते ही कृष्णलीला में निमग्न हो गए थे। उनका कहना था कि एक बार वृंदावन में जब महारास हो रहा था तो महादेव जी के वेश में आने वाले पात्र को कथा के प्रसंग के अनुसार ललिता सखी ने रास में बाहर ही रोकने का उपक्रम किया। यह देख कर महादेव वनने वाले पात्र ने स्वामी हरिदास जी से जो स्वयं समाजी के रूप में रास में सम्मिलित थे, कहा कि, "महाराज, आप तो साक्षात् ललिता सखी के अवतार हैं। क्या आपके रहते भी हम रास दर्शन से वंचित रहेंगे।" यह सुनते ही स्वामी जी को सखी भाव का आवेश हो आया और उन्होंने महादेव जी को रास में प्रवेश की अनुमति देकर स्वयं भगवान रासविहारी के नयनों में नयन डालकर शरीर त्याग दिया।

परन्तु स्वामी हरिदास जी के शरीर-त्याग का यह प्रसंग किसी प्राचीन ग्रंथ में हमें दृष्टिगोचर नहीं हुआ। स्वामी जी के शिष्य चिट्ठल विपुल के रास में शरीर-त्याग का उल्लेख तो 'भक्तमाल' में हुआ है।

**मंच :** संस्कृत नाटको की रंगशाला में तीन प्रकार के मंचों की स्थिति प्रकट होती है (१) विकृष्ट, (२) चतुरस्त्र, (३) त्रयस्त्र। परन्तु हमारा रास का मंच इनको स्वीकार नहीं करता। भक्ति युग में के रास ब्रज में सैकड़ों पक्के मंच बनाए गए थे, वे सब मंडलाकार हैं जिनके एक सिरे पर सामने के भाग में दो सीढ़ियों का या तीन सीढ़ियों का एक पक्का सिंहासन बनाया जाता था। यह मंडलाकार मंच रास के मंडलाकार नृत्य-प्रधान रूप की अभिव्यक्ति के साथ-साथ ब्रज के मंडलाकार रूप की ओर भी प्रतीकात्मक रूप से संकेत करता है, क्योंकि रास ब्रज-संस्कृति का सदेशवाहक मंच है, परन्तु रास का यह मंडलाकार मंच भी संस्कृत के नाटको के चतुरस्त्र मंच का ही एक परिवर्तित रूपांतर है। अंतर यही है कि संस्कृत के चौकोर मंच में यहाँ मंडलाकार रूप धारण कर लिया है। हो सकता है कि गायद संस्कृत नाटको में भी बाद में इस मंडलाकार मंच की महत्ता मान्य हो गई हो। श्री हवीव तनवीर ने 'मृच्छकटिक'

का जो रूपांतर १९५२ में 'मिट्टी की गाड़ी' के नाम से किया उसको प्रस्तुत करने में उन्होंने रास के इस मडलाकार मंच का ही आश्रय लिया था। इस अवधि में उनका कथन है, "यह कैसे संभव है कि चारुदत्त हमारी आंखों से एक पल भी ओझल हुए बिना पहले वसंतसेना से अपने घर के भीतर बात करता हुआ दिखाई पड़े, फिर अगले क्षण ही उसके साथ सड़क पर जाता हुआ और फिर वसंतसेना को घर पहुंचाता हुआ। इसलिए अंत में मैंने अपने दृश्यवध के लिए लोक रंगमंच में प्रचलित एक सादा गोलाकार चबूतरा निश्चित किया, क्योंकि नाटक की सारी गतियां गोलाकार ही हैं।"

वात यह है कि रास या संस्कृत नाटक दोनों ही अवधि का बंधन नहीं मानते, इसीलिए वहां घटना-स्थल बदलते रहते हैं। रास में समाजियों के गायन द्वारा स्थल परिवर्तन की सूचना सहज ही दी जा सकती है। संस्कृत नाटकों में भी वातावरण की सृष्टि काव्य द्वारा करने का विधान अवश्य रहा होगा, जिसके कारण वही एक मंच थोड़े से आहार्य अभिनय से हर परिस्थिति में नया रूप धारण करने की सामर्थ्य रखता होगा। संस्कृत नाटकों में यह सब कैसे होता था इसका प्रत्यक्ष दर्शन रास में विभिन्न नाटकीय स्थितियों के अध्ययन से सहज में ही किया जा सकता है।

इस प्रकार रास के रंगमंच में आज भी संस्कृत नाटकों के प्रदर्शन की पूरी शैली समाहित है। यदि रास की नाटकीयता का अध्ययन करके हमारे नाट्य-निर्देशक संस्कृत नाटकों के प्रदर्शन सूत्र खोजें तो यहां उनकी अधिकांश समस्याओं का समाधान हो सकता है। उन निर्देशकों को जो संस्कृत नाटक के स्वरूप को समझने के लिए 'कुडिअट्टम' और 'कच्चीपुडी' की शरण में जाते हैं, रास की जीवित और जाग्रत नाट्य परंपरा को निकट से देखना और समझना चाहिए।

संस्कृत नाटक और रास की अभिनय पद्धति में वास्तव में अधिक अंतर नहीं है। हा, इन दोनों विधाओं में प्रदर्शन के कुछ शैलीगत भेद अवश्य हैं जो मोटे रूप में इस प्रकार हैं :

(१) रास में संस्कृत नाटक के समान नादीपाठ नहीं होता। यहां रग-शीर्ष में भरत के कथनानुसार इद्र का ध्वजस्तंभ भी स्थापित नहीं होता और न नट-नटी की आवश्यकता होती है। इसका कारण यह है कि रास में राधा-कृष्ण ही सर्वोपरि हैं। उनका मंगलाचरण ही यहां रासारंभ में समाजियों द्वारा होता है और वे ही नट-नटी या सूत्रधार के कामों को भी पूरा कर देते हैं।

(२) संस्कृत नाटकों के समान रास में एक विधान तथा कथानक

मे विष्कम्भक, प्रवेशक या प्रकरी, पताका आदि की आवश्यकता नहीं होती क्योंकि रास भगवान कृष्ण की केवल एक लीला का ही एक वार में प्रदर्शन करता है। इस कथा के साथ किसी सहायक कथा या अंतर्कथा की भी कोई आवश्यकता नहीं रह जाती। कृष्ण की यह एक लीला भी एक ही रम ने समाविष्ट प्रायः एक ही दिन की घटना होती है। इस दृष्टि से रास पाञ्चात्य संकलन-त्रय के सिद्धांत के अधिक निकट है क्योंकि रासलीलाए पृथक-पृथक रूप में एक-एक एकाकी नाटक हैं। ऐसी दशा में हम यदि रास को संस्कृत नाटक का एकाकी रूप कहे तो अधिक उचित होगा।

(३) रास के समाजियों की भूमिका संस्कृत नाटकों के गायकों और वादकों से अधिक महत्वपूर्ण है। गायन और वादन के साथ यह रामाजी सूत्रधार की भूमिका का संपादन भी करते हैं जो रास की अपनी विशेषता है। राम के इस ढंग ने उसकी प्रदर्शन पद्धति को संस्कृत नाटकों की अपेक्षा अधिक मुगम बना दिया है, परंतु शैलीगत इन भेदों का अधिक महत्व नहीं है। संस्कृत नाटक और रास की अभिनय शैली लगभग एक जैसी ही है, उनमें जो एक अनोखा साम्य है उसके आधार पर यह कहा जा सकता है कि उत्तर भारत में राम ही वह जीवित और जाग्रत मंच है जो संस्कृत नाटक की परंपराओं का आज भी समर्थ प्रतिनिधि है। उसने अपना कलेवर लोकधर्मी और नाट्यधर्मी प्राचीन परंपराओं से निर्मित किया है। ब्रज का वर्तमान रासमंच यदि सच पूछा जाय तो संस्कृत की लोकधर्मी और नाट्यधर्मी दोनों ही परंपराओं का समन्वित स्वरूप है, परंतु अभिनय के क्षेत्र में स्वयं रास की कुछ अपनी विशिष्टताएँ भी हैं जिनमें उसकी अपनी मौलिकता समाहित है।

### रासलीलाओं का नाटकीय स्वरूप

नाटकीय स्वरूप की दृष्टि से रासलीला नाटकों पर यदि विचार किया जाय तो हम उन्हें एकाकी नाटक की कोटि में पाते हैं। रास की समस्त लीलाएँ यदि एकसाथ मिलाकर की जा सकें तो वह सब मिलकर अपने समग्र रूप में एक महानाटक के रूप में सूत्रबद्ध की जा सकती है, परंतु प्रत्येक लीला जिस रूप में आज विद्यमान है वह अपने आप में एक पूर्ण एकाकी ही है। यह सब मिल कर निश्चय ही महानाटक है क्योंकि नाटक का वर्तमान स्वरूप कृष्ण की इन विस्तृत ब्रजलीलाओं को अपनी सीमा में आत्मसात् करने की सामर्थ्य और क्षमता नहीं रखता।

रास की प्रत्येक लीला अपने आप में एक नृत्यगीत-प्रधान एकाकी है कारण कि रास में एक समय में प्रायः एक दिन या समय की (कृष्ण के ब्रज जीवन की) कोई एक ही लीला प्रस्तुत की जाती है। हा, यदि लीला बहुत ही

छोटी हो जैसे 'हाऊ लीला' या 'पुरातन कथा लीला' (जो सूरदास जी के एक एक पद पर ही आधारित है) तो कभी-कभी एकसाथ दो लीलाएँ भी हो जाती हैं, परंतु रास के प्रेमी कृष्ण की एक लीला को देख कर ही तृप्त नहीं हो पाते, इसलिए प्रायः रास को कई दिन तक कराने में रास के रसिक सदा से रुचि लेते आये हैं। जब कोई रासमंडली देशाटन को जाती है तो प्रायः रास प्रेमी उससे एक रास न कराकर एकसाथ अनेक रास कराते हैं। एक रास के लिए प्रायः कोई भी रास मंडली को बाहर नहीं बुलाता और न रास मंडली ही जाना पसंद करती है। जहाँ रास के अनेक प्रेमी होते हैं वहाँ वे सब मिलकर सामूहिक रूप से एक मास या पंद्रह दिन के लिए किसी सार्वजनिक स्थल पर रास का आयोजन रख देते हैं और वहाँ नित्य रास के दर्शक निरंतर नित्य नवीन लीला नाटको का प्रदर्शन देखते हैं। कभी-कभी तो एक स्थान पर रास-लीला कई महीनों तक भी हो जाती है।

रास के लीला नाटको पर एकाकी होते हुए भी संकलन त्रय का पाश्चात्य सिद्धांत लागू नहीं होता, क्योंकि एक ही लीला में एक ही समय की विभिन्न स्थितियों का चित्रण और निरूपण भी आवश्यक हो सकता है। उदाहरण के लिए गो-वर्धन-लीला की कथा में पहले कृष्ण नंद भवन में जसोदा को पकवान बनाते देखते हैं, इसके बाद नंद बाबा की अथाई पर जाकर इद्र पूजा का विरोध करते हैं तब कृष्ण के प्रस्ताव पर विचारार्थ वही गोपों की पचायत जुड़ती है और तब सब गोप गो-वर्धन प्रस्थान करके गिरिराज पूजा करते हैं। ऐसी अनेक स्थितियाँ रास में आ सकती हैं।

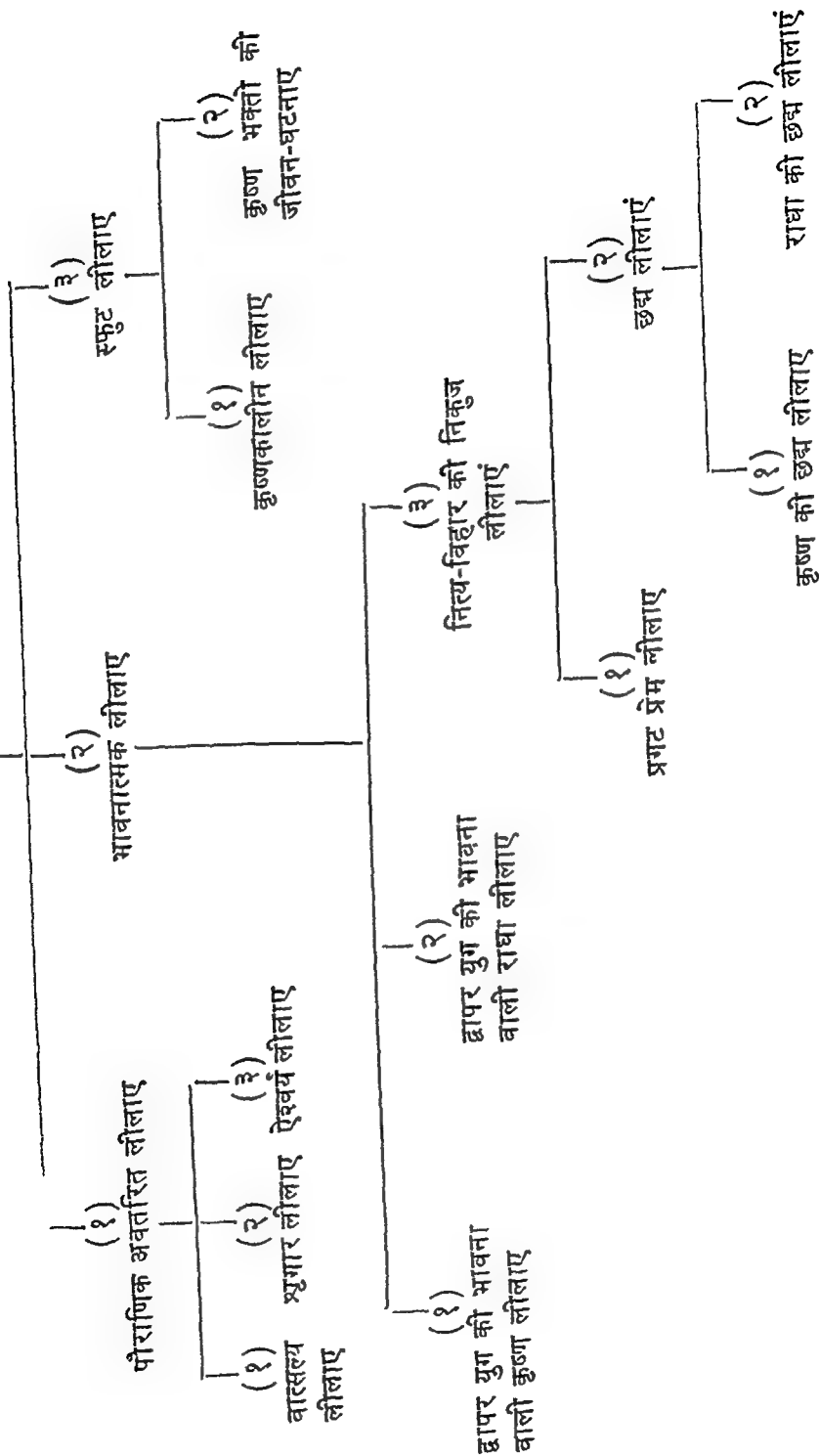
रास के ये लीला नाटक केवल अपने स्वरूप में ही नहीं वरन् भावभूमि में भी पूर्णतः एकाकी हैं। उनमें संस्कृत नाटक के समान गायन और उसके साथ ही साथ नृत्यों का भी सुंदर विधान रहता है। रास को हम प्राचीन भारतीय एकाकी परंपरा का वर्तमान युग में एकमात्र जीवित नाट्यरूप कह सकते हैं।

कथावस्तु. रास के लीला साहित्य पर हम पहले काफी विचार कर आये हैं। अतः यहाँ हम केवल इन लीला नाटको के नाटकीय रूप की ही चर्चा करना चाहेंगे। आज के युग में नाटक की कथा की सबसे बड़ी विशेषता उसका द्विधात्मक होना माना जाता है, परंतु रास इस द्वंद्व से एकदम अछूता है। जैसा हम पहले कह चुके हैं इसका कारण यह है कि रासलीला की कथावस्तु किसी लौकिक उद्देश्य की सिद्धि के लिए अपना ताना-बाना नहीं बुनती। लीला का अर्थ ही उसका निरुद्देश्य होना है। यह केवल स्वयं आनंद प्राप्त करने और दूसरों को आनंद देने के लिए ही रची जाती है। ऐसी दशा में रास की कथा में एक सहज मथरता प्रायः विद्यमान रहती है। रास में प्यार और प्यार में

रास के चित्र इन कथानको मे खुलकर उभरते हैं, वे कथा को आगे बढ़ाने के लिए अपने को सकुचित नहीं करते। रास मे मिलन और वियोग के चित्र मनोवैज्ञानिक भावभूमि पर खड़े किए जाते हैं जिनमें खुलकर रस छकने और छकाने की सामर्थ्य विद्यमान है, राधा-कृष्ण का पारस्परिक परतु क्षणिक वियोग का प्रसंग आने पर भी दोनों नायक-नायिकाओं के प्राणों पर वन आती है। राम की कथाएं या तो वात्सल्य रस प्रधान हैं या वे फिर सयोग और वियोग शृंगार की है, भान लीलाओं जैसी कुछ लीलाओं में सयोग और वियोग का सहज और सरस चित्रण एकसाथ ही मिल जाता है। हास्य रस का पुट उद्दीपन के रूप में प्रायः वात्सल्य और शृंगार की इन लीलाओं मे मनसुखा के रूप में विद्यमान रहता है। कृष्ण रस की भी इनी-गिनी लीलाएं रास मे सम्मिलित हैं जैसे 'अक्रूर लीला' या 'मथुरा गमन'। भक्ति-रस रास का सर्वप्रमुख आकर्षण है जो रासलीला के कथानक के पूरे ताने-बाने पर तबू के समान तना रहता है। इस प्रकार आज के सघर्ष और भौतिकता के युग से रास के लीला-नाटक सर्वथा अप्रभावित हैं। १५वीं शताब्दी के समर्पण, श्रद्धा, आत्मिकता और आस्था के स्वरो के सधान मे सलग्न यह लीला-नाटक श्रात, क्लान्त, और उद्भ्रात मानवता के लिए शांति, विश्रान्ति और सहज प्रेम की सुखद पृष्ठभूमि प्रदान करते हैं, यह रास के इन कथानको की सबसे बड़ी विशेषता है।

विषयवस्तु की दृष्टि से रास के लीला-नाटको को हम तीन वर्गों में बांट सकते हैं (१) पौराणिक अवतरित लीलाएं, (२) भावनात्मक लीलाएं, (३) स्फुट लीलाएं। यदि रासलीलाओं की गणना की जाय तो वह गताधिक है। फिर नई लीलाओं के रचने का क्रम भी निरंतर चलता रहता है। ऐसी दशा में इन लीला-नाटको की सूची बनाकर उनका वर्गीकरण करना संभव नहीं है। फिर भी विषय को स्पष्ट करने के लिए हम यहां प्रचलित प्रमुख-प्रमुख लीलाओं का वर्गीकरण करने की चेष्टा करेंगे जिसका पृष्ठ २८१ पर अक्षित सारणी से स्पष्टीकरण हो सकता है।

# रास के लीला-नाटकों का वर्गीकरण





(१) पौराणिक अवतरित लीलाएं—इस वर्ग में हम उन लीलाओं को सम्मिलित कर सकते हैं जो कृष्णावतार के पौराणिक उल्लेखों पर आधारित हैं। इन लीलाओं में हम निम्नलिखित लीलाओं को रख सकते हैं।

(१) श्रीकृष्ण जन्म लीला, (२) नदोत्सव, (३) पूतना, शकटासुर व तृणावर्त वध की लीलाएं, (४) नामकरण लीला, (५) ऊखलबंधन लीला, (६) अधासुर वध लीला, (७) ब्रह्मा व्यामोह लीला, (८) गौचारण लीला, (९) धेनुकासुर वध लीला, (१०) कालीनाग लीला, (११) प्रलवासुर वध लीला, (१२) चीरहरण लीला, (१३) यज्ञपत्नी लीला, (इसे चौवे लीला भी कहते हैं), (१४) गो-वर्धन लीला, (१५) वरुण लीला, (१६) महारास लीला, (१७) केशी व व्योमासुर के वध की लीलाएं, (१८) अक्रूर लीला, (१९) कसवध लीला, (२०) उद्धव लीला, (२१) सुदामा लीला। यह लीलाएं ३ वर्गों में बाटी जा सकती है, (१) वात्सल्य लीलाएं—जैसे नदोत्सव, नामकरण, ऊखल बंधन आदि। (२) श्रृंगार लीलाएं जैसे चीरहरण, महारास, उद्धव-गोपी सवाद। (३) ऐश्वर्य लीलाएं जैसे पूतना तृणावर्त आदि अमुरों की वध लीलाएं या कालीनाग लीला जैसी (दृश्य की) लीलाएं।

उक्त सभी लीलाओं में नदोत्सव महारास लीला और उद्धव लीला को छोड़कर शेष सभी लीलाओं का मूलाधार ब्रजवासी दास जी का 'ब्रज-विलास' ग्रंथ है। बीच-बीच में भक्तकवियों के पदों का भी इन लीलाओं में यथा अवसर समावेश रहता है। नदोत्सव लीला पद-साहित्य तथा लोक-साहित्य के समन्वय द्वारा अपने कलेवर का निर्माण करती है जिसमें ब्रज में पुत्र-जन्मोत्सव के समय मध्य काल में होने वाले ब्रज के सांस्कृतिक उल्लास तथा नेगियों के दान-मान के सुंदर चित्र उभरते हैं। महारास और उद्धव-गोपी सवाद-लीला मुख्य रूप से सूरदास जी और नंददास जी की रचनाओं पर आधारित हैं, जिनमें अन्य ब्रज के कवियों को भी उचित प्रतिनिधित्व प्राप्त है।

(२) भावनात्मक लीलाएं—इन लीलाओं में हम रास की उन लीलाओं को सम्मिलित कर सकते हैं जो पौराणिक नहीं हैं वरन् जिनका ताना-बाना भक्तों ने अपनी भक्ति-भावना के आधार पर स्वयं निर्मित किया है। इन लीलाओं में ऐसी भी अनेक लीलाएं हैं जिन्हें आज कोई भी ब्रजवासी यह मानने को तैयार न होगा कि वे द्वापर युग की लीलाएं नहीं हैं। यह कथाएं पौराणिक कथाओं के समान ही लोक-मानस के हृदय में गहरी पैठ गई हैं। इसलिए इन लीलाओं को भी हमें दो वर्गों में बाटना पड़ेगा (१) द्वापर युग की भावना वाली कृष्ण लीलाएं, (२) नित्य वृंदावन विहारी कृष्ण की निकुंज लीलाएं।

(१) द्वापर युग की भावना वाली कृष्ण लीलाएं—इस वर्ग में हम उन लीलाओं को सम्मिलित करना चाहेंगे जो भक्ति-युग में कृष्ण के अवतार स्वरूप

के पूर्ण विकास के उजास में भक्तकवियों ने निर्मित कीं और रासमंच पर उतर कर वे वैसे ही महत्वपूर्ण हो गईं जितनी कि कृष्णावतार की पौराणिक लीलाएँ। ऐसी कुछ लीलाओं की भावभूमि गर्ग संहिता, गीत गोविंद तथा कुछ अन्य प्राचीन ग्रंथों से ली गई हैं और कुछ सर्वथा मौलिक हैं। इन लीलाओं में कृष्ण परब्रह्म के रूप में गोप वाग्वक् चित्रित किए गए हैं। इन लीलाओं में राधा और कृष्ण के माधुर्य के साथ उनके ऐश्वर्य का भी चित्रण विशेष रूप से हुआ है। यहाँ भक्त लीलाकारों के श्रद्धापूर्ण नमन, और समर्पण के भाव अपने पूरे उभार पर हैं। ऐसी लीलाओं में हम निम्न मुख्य लीलाओं की गणना कर सकते हैं :

(१) महादेव लीला, (२) माखन चोरी लीला। रास में माखन चोरी लीला कई रूपों में प्रचलित है। मुख्य रूप से तीन माखन चोरी प्रायः सभी रास-धारी करते हैं : (१) माखन चोरी, (११) माधुरी माखन चोरी, (१११) मणिखभ की माखन चोरी। (३) हाऊ लीला, (४) पुरातन कथा लीला, (५) माटी खावन लीला, (६) उराहनौ लीला, (७) दान लीला (रास में दान लीला भी अनेक है जैसे साकरी खोर की दानलीला, गोवर्धन की दान लीला आदि), (८) मान लीला (मान लीला भी रास में अनेक हैं जैसे बड़ी मान लीला, छोटी मान लीला, परस्पर मान लीला, खडिता मान लीला आदि), (९) श्रीधर लीला, गोवर्धन गोप लीला, और (१०) पनघट लीला। इन लीलाओं में मणिखभ की माखन चोरी, हाऊ, पुरातन कथा मुख्यतः सूरदास की वाणी पर आधारित हैं तथा श्रीधर लीला और गोवर्धन गोप लीला ब्रज-विलास के आधार पर होती हैं, गोप लीलाओं में विभिन्न कवियों की प्रतिनिधि रचनाओं का सुंदर समन्वय हुआ है।

रासमंच पर राधा को रासेश्वरी का पद दिया गया है अतः कृष्ण लीलाओं के साथ द्वापर युग की भावना वाली इन राधा-लीलाओं का भी समावेश है। रासमंच पर राधा कृष्ण की प्राण प्रियतमा और स्वकीया नायिका के रूप में मान्य है। राधा चरित से संबंधित निम्न लीलाएँ रास में प्रचलित हैं।

(१) राधा जू की जन्मलीला, (२) श्री राधा जू की महादेव लीला (यह चाचा वृंदावनदास जी की लिखी है जिसे केवल कुछ निम्नार्काय मंडलियाँ ही करती हैं), (३) गुडिया लीला (चाचा वृंदावनदास जी कृत), (४) स्वप्न-लीला (चाचा वृंदावनदास जी कृत), (५) स्याम सगाई लीला, (६) व्याहुली लीला (यह लीला अनेक रूपों में अनेक प्रकार से की जाती है), (७) बनजारी लीला (चाचा वृंदावनदास जी कृत)।

राधा से सबधित उक्त लीला नाटको की विशेषता यह है कि इन लीलाओ में केवल स्वप्न लीला को छोड़कर शेष लीलाओ में राधा की भूमिका ही प्रमुखता में उभरती है। स्वप्न लीला में नायक यद्यपि वान कृष्ण हैं परंतु पूरी लीला में राधा को स्वप्न में देख कर उसी से व्याह की चाह में बालजनित मनोरम छटपटाहट व्यक्त करते हैं। अतः राधा के मच पर न रहने पर भी, यह लीला आदि से अत तक राधामयी ही है। कृष्ण के समान ही राधा के क्रियाकलापों को साकार रूप देना चाचा वृंदावनदास जी की मौलिक सूक्ष्मता का परिणाम है। यह राधा सबधी लीलाएँ या तो चाचा वृंदावनदास जी कृत हैं अथवा दूसरे कवियों के पदों के साथ-साथ उनमें उनकी वाणी प्रमुखता में उपयोग में लाई गई है।

उक्त लीलाएँ द्वापर युग की उन कृष्णलीलाओं से अधिक रसात्मक भावभूमि पर स्थित हैं जो प्रायः ब्रज विलास के आधार पर वर्णनात्मक पद्धति से की जाती हैं। इन लीलाओं की कथा-रचना अधिकांशतः विभिन्न कवियों की वाणी को एक सूत्र में पिरो कर की जाने के कारण भक्तों की रागात्मकता, कृष्ण और राधा का ऐश्वर्य तथा माधुर्य-वर्णन इनमें खूब उभरता है जिससे लीला के कथानक में रंगीनी बहुत बढ़ जाती है।

नित्य-विहार की निरुज लीलाएँ—यह रस-लीलाएँ राममच का सबसे बड़ा आकर्षण है जिनकी कथा द्वापर युग के कृष्ण से मीठा मन्त्र नहीं रखती। भगवान् राधा-कृष्ण सदैव वृंदावन विहारी हैं और रहेंगे। वे स्वयं सुख पाने और भक्तों को सुख देने के लिए नित्य ही कोई न कोई नवीन लीला रचते रहते हैं। उसी भावभूमि पर इन लीलाओं का निर्माण हुआ है। शृंगार-रस का बड़ा हृदयग्राही रूप इन लीलाओं में उभरा है। यह लीलाएँ उस वृंदावनी रस-भक्ति की प्रतिनिधि हैं जिसका पूर्ण विकास रसिकत्रयी ने किया था। इन लीलाओं को भी हम दो वर्गों में बांट सकते हैं—(१) प्रगट प्रेम लीलाएँ और (२) छद्म लीलाएँ।

प्रगट प्रेम लीलाएँ—इन लीलाओं में (१) वगी चोरी लीला, (२) गोमय लीला, (६) दुलरी लीला (चाचा वृंदावनदास जी कृत), (४) अनुराग लीला (सूरदास जी के पदों पर आधारित), (५) आखमिचौनी लीला (परमानन्ददास जी के पदों पर आधारित), (६) वेणी मूथन लीला (हरिदास जी के पदों पर आधारित), (७) साभी लीला (नागरीदास जी के पदों पर आधारित), (८) नौका लीला (ललित किशोरी जी के पदों पर आधारित), (९) रज-रसाल लीला जैसी अनेक लीलाओं के नाम लिये जा सकते हैं। इन सभी लीलाओं का गठन रस-सिद्ध भक्तों की वाणी के आधार पर हुआ है।

छद्म लीलाएँ—छद्म लीलाएँ वह लीलाएँ हैं जहाँ कृष्ण राधा से मिलने

या विनोद करने के लिए किसी न किसी रूप में छद्म वेश धारण करके उनके द्वार बार-बार खटखटाते हैं। कभी-कभी श्रीकृष्ण राधा के अतिरिक्त कुछ प्रमुख गोपियों को छद्माने के लिए भी छद्म वेश धारण करते हैं जैसे चद्रावली लीला में (चद्रसखी कृत) परंतु ऐसी छद्म लीलाएं बहुत कम हैं जिनमें कृष्ण किसी अन्य गोपी के यहां इस प्रकार गये हों। अधिकांश छद्म वेश कृष्ण ने राधा के लिए ही धारण किए हैं। इन छद्म लीलाओं के भी हम रास में तीन रूप पाते हैं। (१) कुछ छद्म लीलाएं रास में संस्कृत श्लोको को मुख्य आधार मानकर रची गई हैं। ऐसी लीलाओं में (i) विदुषी लीला, (ii) गोपदेवी लीला, (iii) प्रेम सपुट लीला, (iv) राजदान लीला, (v) ब्रह्मचारी लीला आदि के नाम लिये जा सकते हैं। (२) ब्रजभाषा साहित्य की अधिकांश छद्म लीलाएं चाचा वृंदावनदास कृत हैं परंतु उनमें भी पहले के कवियों की वाणी में छद्म की प्रवृत्ति पाई जाती है। (३) महाकवि सूरदास जी ने भी छद्म के पदों की रचना की है। ब्रजभाषा के कवियों के साहित्य पर आधारित प्रमुख छद्म लीलाएं निम्न हैं :

(१) मदरिया चोरी, (२) परतीत परीक्षा (मुख्यतः सूरदास के पदों पर आधारित), (३) वैद्य लीला, (४) जोगिन लीला, (५) नट लीला। चाचा वृंदावनदास जी ने यद्यपि प्रचुर मात्रा में छद्म लिखे, परंतु रास में उनके निम्न छद्म ही प्रायः लीला के रूप में अधिक प्रचलित हैं : (१) गौने वारी, (२) चितेरिन, (३) सुनारिन, (४) मनिहारी, (५) मालिन, (६) विसातिन (७) पटविन, (८) बीनावारी, (९) गधिन, (१०) रग-रेजिन तथा (११) ब्रह्मचारिन लीला।

राधा जी की छद्म लीला—कृष्ण की छद्म लीलाओं के साथ-साथ राधा की छद्म लीलाओं की परंपरा भी रासमंच पर विकसित हुई जिसमें छद्म वेश बनाकर कभी-कभी राधा भी कृष्ण के पास जा पहुंचती है। ऐसी प्रमुख लीलाएं हैं :

(१) मिद्धेश्वरी लीला, (२) गोरे ग्वाल लीला, (३) प्रेम सखा लीला।

स्फुट लीलाएं—इन लीलाओं के दो विभाग किये जा सकते हैं (१) कृष्ण संवंधी लीलाएं। (२) कृष्णभक्तों की लीलाएं। कृष्ण लीलाओं के उदाहरण में हम चित्रा सखी की नवीन लीला का उल्लेख कर सकते हैं जो मुख्य रूप से चित्रा सखी के चरित्र को उभारने के लिए रची गई है परंतु नायक की भूमिका यहां कृष्ण ही करते हैं। कृष्ण की गोलोक संवंधी नवीन लीलाएं भी इसी वर्ग में मानी जायेंगी। कृष्णभक्तों की लीलाओं में हम गौरांग लीलाओं

और हरिदास लीलाओ तथा भक्तमाल की उन लीलाओ को रखना चाहेंगे जो पिछले कुछ समय में रास रगमच पर लाई जा रही हैं।

इस प्रकार राम की कथावस्तु में जहाँ भगवान् कृष्ण के ब्रज जीवन की सभी पौराणिक व भक्तों की भावनाजनित लीलाओं का समावेश है वहाँ अब उनमें कृष्णभक्तों की जीवनियों को भी स्थान मिलने लगा है। यह गद लीलाएँ भारतीय नाट्य परंपरा के अनुसार सुवात हैं। कठिन वियोग के उप-रात अंत में लीला की परिणति सदैव ही कृष्ण-मिलन के परमानंद में होनी है यहाँ तक कि उद्धव लीला का अंत भी राम में सुवात ही होता है। उद्धव ब्रज से लौटकर जब कृष्ण को गोपियों की अमह्य विरह व्याधा सुनाकर उनकी कठोरता और निष्ठुरता को धिक्काते हैं तो कृष्ण अंत में मुस्कारा कर उन्हें समझाते हैं कि -

मो में उनमें अनरौ, एकी छिन की नाहिं ।

ज्यों देखौ मो माँहि वे, त्यो मैं उनही माहि ।

तरंगनि वारि ज्यो ।

और इस उक्ति के समाप्त होने के साथ ही एक झीने पारदर्शी आवरण में गोपियों के माथ ब्रजविहारी कृष्ण की आँकी खुल जाती है और तब समाजी गा उठते हैं -

अपनी रूप दिखाय कै, लीनो बहुरि दुराय ।

नददास पावन भयो, जो यह लीला गाय ।

प्रेम रग पुज की ।

इस प्रकार रास के लीला-नाटको का ताना-बाना पूर्णतः भारतीय नाट्य दृष्टिकोण के अनुरूप तो है ही, साथ ही साथ वह एक मौलिक, सुचिंतित और भक्ति की विशिष्ट भावभूमि पर स्थित है।

### पात्र-परिचय

रासलीला-नाटको के नायक कृष्ण, नायिका राधा और उनकी सह-योगिनी उपनायिकाएं मखिया हैं, जिनकी प्रायः सभी लीला नाटको में आवश्यकता पड़ती है। कुछ असुर संहारक लीलाएं ही रास में ऐसी हैं जहाँ राधा और गोपियों की आवश्यकता नहीं होती, शेष सभी लीलाओं में उनकी भूमिका महत्वपूर्ण रहती है। असुर संहारक लीलाओं में गोपियों का स्थान प्रायः कृष्ण के ग्वालबाल ले लेते हैं। ऐसी लीलाओं में गोपी बनने वाले ये पात्र ही पुरुष चेश धारण करके गोप रूप में कृष्ण का साथ निवाहते हैं। वात्सल्य लीलाओं में जमोदा की भूमिका उतनी ही महत्वपूर्ण होती है, जितनी कि शृंगार-रस की

लीलाओ मे राधा की रहती है। नदवावा इन वात्सल्य लीलाओ मे जसोदा के सहयोगी बनकर रस के उद्रेक मे सहायक होते है। एक-दो लीलाए ऐसी भी हैं जहा कन्हैया के प्रति प्रेम के अतिरेक के कारण पति-पत्नी भगड भी पडते है। उदाहरण के लिए, ऊखल-बंधन लीला मे जसोदा कृष्ण के हाथ बाध देती है तब कृष्ण उम ऊखल को खीचकर दो वृक्षो के बीच मे फसा देते है और दोनो वृक्षो को घराशायी कर देते है। जब नदवावा यह समाचार सुनकर अथाई पर से घर आकर यह दृश्य देखते हैं कि जसोदा ने थोडे से दूध के लोभ मे कन्हैया के लिए प्राण-सकट खडा कर दिया तो वह अपनी लाठी उठाकर क्रोध का नाट्य करते हुए जसोदा को मारने दौडते हैं और मनसुखा आदि गोप दौडकर बावा की लाठी पकड़ कर बीच-बचाव कराते है। नद बावा का यह क्रोध नाट्य दर्शको को जहा खिलखिलाकर हसा देता है वहा जसोदा का पछतावा उन्हे ममतामयी माता के हृदय के छलछलाते रस-सागर मे गोता लगाने को बाध्य करता है।

रासलीलाओ मे खलनायक के रूप में कस और उसके सहयोगी के रूप मे विभिन्न राक्षस—जो मृत्यु का वरण करने गोकुल जाते है—सम्मिलित हैं। इसके अतिरिक्त भिन्न-भिन्न लीलाओ मे भिन्न-भिन्न पात्रो की यथा आवश्यकता अवतारणा होती है जैसे बलराम, नारद, ब्रह्मा, महादेव, वसुदेव, देवकी, वृषभानु, कीरत, मनसुखा, तोष, गर्गाचार्य आदि। रासमच पर होने वाली अनगिनत लीलाओ मे अनेक पात्र समय-समय पर केवल अल्प समय के लिए ही आते और चले जाते है। कुछ पात्र ऐसे भी है जो केवल एक ही लीला में दर्शन देते हैं जैसे स्याम सगाई लीला मे पूरनमासी पुरोहितानी, मथुरा गमन लीला में अक्रूर या भ्रमरगीत लीला मे उद्धव। परंतु इस एक-एक लीला मे ही इन पात्रो की भूमिका इतनी अधिक महत्वपूर्ण है कि उन्हे किसी प्रकार भी गौण नहीं माना जा सकता। रासलीलाओ की कथा के रूप को समझने के लिए इन पात्रो का रासमच पर प्रस्तुत चरित्र भी जान लेना आवश्यक है, अत हम यहा रास के मुख्य पात्रो का चरित्र-चित्रण करने की चेष्टा करना चाहते हैं, परंतु रास के पात्रो का चरित्र-चित्रण वस्तुन बडा कठिन काम है, क्योंकि रास की अनेक लीलाओ में एक ही पात्र अनेक मनःस्थितियो में भी आता है और उसे घटनाचक्र के अनुसार अपनी भूमिका का निर्वाह करना पडता है। रास के नायक कृष्ण के तो विभिन्न लीलाओ में विभिन्न प्रकार के बहुमुखी व्यक्तित्व उभरते हैं, ऐसी दशा मे रास के पात्रो का सामान्य ढंग से चरित्र-चित्रण संभव नहीं लगता, फिर भी रास के सभी पात्रो के व्यक्तित्व में जो विशिष्टताए है उनका उल्लेख करके हम उनके नाटकीय व्यक्तित्व का परिचय कराने की चेष्टा करेंगे।

कृष्ण—रास में कृष्ण के व्यक्तित्व की दो अवस्थाएँ हैं : (१) बाल कृष्ण, (२) किशोर कृष्ण । क्योंकि बालकृष्ण ही शृंगार-लीलाओं में किशोर कृष्ण के रूप में विकसित होते हैं, अतः उनके व्यक्तित्व में माधुर्य, सहज आकर्षण, वाचालता, नटखटता, चपलता, उद्दृढता और अपार शक्ति आदि से अंत तक बनी रहती है । बालक कृष्ण आरंभ से ही अपने विवाह के लिए भी बड़े उत्सुक रहते हैं और मैया तथा बाबा को अपनी पसंद की बहू बतलाते हैं तथा विवाह के मनसूबे बाधते रहते हैं । बाल-बाल उन्हें बनाते हैं तो वह रोकर माता से उनकी शिकायत करते हैं । बालक कृष्ण बड़ी ही मीठी और मधुर बातें करके सबका मन मोह लेते हैं, परन्तु वह देखने में जितने भोले हैं भीतर से उतने ही चपल हैं । वास्तव में वह भोलेपन का नाट्य करते हैं और अपनी बातों से जसोदा को और बाद में ब्रज गोपियों को बहका लेने और अपना काम निकाल लेने में सिद्धहस्त हैं । कठिन से कठिन परिस्थिति का उपचार करने की उनमें अपूर्व क्षमता है ।

रास के मंच पर उनमें सबसे बड़ी विशेषता यह है कि वह माधुर्य के विमोहक आवर्त में अपने ऐश्वर्य को बड़ी कुशलता से छिपाये रखते हैं, परन्तु जब आवश्यकता होती है तो वह अपने अंतरंग व्यक्तियों से अपने इस रूप को नहीं छिपाते । ममता में भूली हुई माता जसोदा को वह 'माटी खावन', 'पुरातन 'कथा', 'हाऊ लीला' आदि में स्वयं अपने ऐश्वर्य की ज्ञाती और परिचय कराते हैं, परन्तु माता जसोदा यह सब देखकर भी उनकी भोली बातों में अंत तक मूली ही रहती हैं । अलौकिक होते हुए भी वह रासमंच पर लौकिक प्रतिभा-शाली बालक की भूमिका का निर्वाह करते हैं ।

कृष्ण बहु नायिका प्रिय नायक हैं जो राधा में पूर्णतः और गोपियों में अशत-अनुरक्त हैं । राधा और गोपियों के मध्य कृष्ण एक अनन्य प्रेमी के रूप में रार, प्यार, छेड़छाड़ और अभिसार के प्रसंग उपस्थित करते रहते हैं । वे उन्हें उनके सुख के लिए छेड़ते और सताते हैं जिससे गोपिया ऊपर से खीजती और भीतर से रस में भीजती हैं । इन घात-प्रतिघातों में कृष्ण और गोपियों का प्रेम विकसित होकर पुष्ट होता है । इस छेड़छाड़ में कभी-कभी वे गोपियों के हाथ भी लग जाते हैं, यहाँ तक कि माखन चोरी में उन्हें अपनी चोटी भी बघानी पड़ जाती है । राधा को अपनी ऐंड़ी-बैड़ी बातों से पहले रुठा कर फिर उनके चरणों पर मस्तक रखकर मनुहार करने में उन्हें अतीव सुख मिलता है । राधा के बिना वे एक क्षण भी नहीं रह पाते और कोई न कोई छद्म बनाकर उनका द्वार खटखटाते रहते हैं । सग के सखाओं से समानता का व्यवहार मानो रास में कृष्ण के समाजवाद का भक्तिकालीन रूप प्रस्तुत करता है । 'सारे' कह कर बोलना और 'सारे' कहकर बुलवाया जाना इस आंतरिकता का सहज

सबोधन है जो रास में निरंतर गूजता रहता है, परंतु ब्रज के गोपो से छीन-छीन कर झूठा खाने वाले कृष्ण देवताओं या नारदादि ऋषि-मुनियों के समक्ष एकदम गंभीर व सयत रूप में प्रस्तुत होते हैं। वे देवताओं पर अपना पूरा नियंत्रण रखते हैं यहां तक कि इन्द्र को भी उनकी उपेक्षा करने का अधिकार नहीं, ब्रह्मा और कामदेव को भी रासमच पर उनसे पराजित होना पड़ता है परंतु ब्रज के गोपी और गोप उन्हें जब चाहे पराजित कर देते हैं और उनकी पीठ पर चढ़ कर (खेल में) अपना दाव लेते हैं। श्रीदामा सखा की इच्छापूर्ति को तो वे एक गेंद के लिए कालीदह तक में कूदने को तैयार रहते हैं। वे ब्रज के भोले ब्रजवासियों के निश्छल प्रेम पर बिना मोल ही बिक गये हैं और यही कारण है कि दुनिया की दृष्टि में द्वारकावासी बनकर भी वह वास्तव में सदा-सदा को ब्रजवासी ही हैं। वह कभी एक क्षण को भी ब्रज से न गये हैं, न जा सकते हैं।

राधा : कृष्ण जितने चपल और चंचल हैं रास की राधा उतनी ही धीर और गंभीर हैं। कृष्ण से उन्हें अथाह प्यार है। उनके क्षणिक वियोग में भी वे कातर हो उठती हैं और सुधि-बुधि भूल जाती हैं, तब सखिया उन्हें सचेत करके कृष्ण से किसी न किसी प्रकार यत्नपूर्वक मिलाती हैं। यह स्थिति अनेक लीलाओं में अनेक रूपों में चित्रित होती है। राधा रूपगविता है अतः, कृष्ण से हठपूर्वक रुष्ट हो जाना उनका स्वभाव है, परंतु जब कृष्ण उन्हें मनाते हैं तो वे उसमें अपार सुख का अनुभव करती हैं और प्रसन्न हो जाती हैं। कृष्ण की अपने प्रति अनन्य प्रेम की उन्हें पूरी प्रतीति है इसलिए छद्म लीलाओं में कृष्ण जब स्वयं वेश बदल कर राधा से कृष्ण की बुराई करते हैं तो वे जोरो से कृष्ण पर लगाये गये आरोपों का सतर्क उत्तर देती हैं। कई बार वे कृष्ण से यह भी कह देती हैं कि वे उन पर (छद्म वेशधारी कृष्ण पर) इसलिए क्रोध नहीं कर रही हैं, क्योंकि उनकी आकृति और रंग पर उनके प्रियतम की अनुहार की छाप है अन्यथा वह कभी भी इस कटु वार्तालाप को सहन न करती। राधा दया की मूर्ति, सुकुमार और अत्यंत भोली है। सखी जब कृष्ण के अवगुणों की शिकायत राधा से करती है और उनसे कृष्ण को डाटने का अनुरोध करती है तो मुस्करा कर केवल इतना ही कह देती है कि 'अरी सखी, अब इन्ते कछु मति कहौ' कभी-कभी जब गोपियों की चढ़ बनती है और वे कृष्ण को पकड़ कर उनसे लंगराई का बदला लेने की घात लगाती हैं तो कृष्ण राधा से उन्हें गोपियों के चंगुल से छुड़ाने की प्रार्थना करते हैं और तब सहृदय राधा सखियों से कह देती है, 'अरी सखी अब इन्हे छोड़ देउ।'

जिस प्रकार कृष्ण राधा से मिलने को उत्सुक रहते हैं उसी प्रकार राधा भी कृष्ण से मिलने को उत्सुक रहती है और वे भी कोई न कोई बहाना करके कृष्ण से मिलने निकल जाती हैं। लौटने में देर हो जाने पर वह भी मीठी-मीठी



वातो से अपनी माता कीरत को मुलावा देने में सिद्धहस्त हैं।

कभी-कभी वह कृष्ण से अपने मिलन की बात गोपियों से भी छिपा जाती हैं। कृष्ण से विवाह हो जाने पर वे अपनी ससुराल नन्दगाव में जा बसती हैं परन्तु आपाढ़ का अत होते-होते भी जब भैया श्रीदामा उन्हें लेने नहीं पहुँचते तो माता-पिता और बरसाने की याद में विह्वल हो जाती हैं। तभी श्रीदामा उन्हें लेने पहुँच जाते हैं और वे बरसाने चली आती हैं, परन्तु राधा के बिना कृष्ण का नन्दगाव में मन नहीं लगता और वे भी पीछे ही पीछे सखी वेश में उनके साथ झूलने बरसाने पहुँच जाते हैं। इस प्रकार राधा और कृष्ण के पारस्परिक प्रेम की तल्लीनता से रासलीलाएँ भरी पड़ी है।

गोपियाँ : रास में वैसे कृष्ण और उनके अष्टसखा तथा राधा की अष्ट-सखियाँ मुख्य हैं, परन्तु रास में अधिकांश मंडली चार ही सखी रखती हैं। कुछ बड़ी मंडलियों में छ. सखी रहती हैं। यह सखी मुख्य रूप से नित्य रास में ही योग देती हैं। लीलाओं के अर्थ पाठ अधिक छोटे बालकों को ठीक याद नहीं होते अतः लीलाओं में प्रायः दो बड़ी सखी ही मुख्य भूमिकाएँ करती हैं, शेष उनकी पिछलग्नी रहती हैं। रासलीला में सबसे मुख्य कार्य ललिता सखी का रहता है और विशाखा उनकी सहयोगिनी रहती हैं। रास में ललिता जी को प्रायः द्विती की भूमिका निभानी होती है। प्रियतमा का सदेश प्रियतम तक और प्रियतम की बात प्रियतमा तक पहुँचाना इन सखियों का मुख्य कार्य रहता है। राधा और कृष्ण के मान प्रसंग उपस्थित हो जाने पर जब दोनों एक-दूसरे के विरह में अलग-अलग छटपटाते होते हैं तब उन्हें मिलाने की स्थितियाँ ये सखियाँ ही बनाती हैं।

कुछ लीलाओं में चित्रा सखी वियोगिनी राधा को कृष्ण का चित्र बनाकर देती हैं। चित्रकार के रूप में चित्रा सखी की रास में विशेष स्थिति है। कृष्ण के साथ नाचना, गाना, उन्हें ईंट का जवाब पत्थर से देना, उनसे भली-बुरी कहना और भली-बुरी सुनना, मनसुखा को लोभ देकर कृष्ण का पता पूछना या उसे बुद्धू बनाकर कृष्ण की वासुरी आदि को चुरा लेना और फिर कृष्ण से अनुनय-विनय करारकर उनकी वस्तुओं को लौटाने जैसे काम रास में यह सखियाँ ही करती हैं। कृष्ण जब सामने हो तो उनसे मुहजोरी करना तथा उन्हें नाम घरना और जब वह चले जायँ तो उनके विरह में तड़पना रास की गोपियों का स्वभाव है। कृष्ण की चपलता और उड़ता की माता जसोदा से शिकायत करना तथा जब माता इनकी बात पर ध्यान न दे तो गाँव छोड़ने की धमकी देना और यदि इनकी बात मानकर कृष्ण को दंड देने लगेँ तो दूसरे ही क्षण पुनः कृष्ण के दुख से दुखी होकर माता से कन्हैया को छोड़ देने की प्रार्थना करना और फिर जसोदा से झाड़ खाना इनका सहज स्वभाव है।

कृष्ण के ब्रज से चले जाने पर ये सभी विषम वियोग में तपने लगती है। कोई कृष्ण को कोसती है, कोई कुब्जा को और कोई अपने भाग्य को ही दोष देती है। रास में गोपिया राधा और कृष्ण दोनों की ही अनन्य प्रेमिका और सेविका है। कृष्ण में ये भी पति भाव रखती है परन्तु राधा के प्रति उनमें कोई विद्वेष नहीं। वे कृष्ण से भी अधिक राधा के निकट है।

**कृष्ण के सखा :** रास में कृष्ण के अष्ट सखाओं का विधान है, परन्तु व्यवहार में उनके साथ एक लीला में तीन-चार सखा ही रह पाते हैं क्योंकि मडली में पात्रों की सीमित संख्या ही होती है। इन सब सखाओं में मनसुखा मुख्य है।

**मनसुखा :** मनसुखा या मधुमगल कृष्ण का अनन्य सखा है जो कभी-कभी मूर्खता की सीमा तक भोला लगता है। वह कुछ ऊंचा भी सुनता है और कुछ कहने को कुछ समझने का आदी है। उसके आचरण भी बड़े उलटे हैं उससे जितना जोर से बोलने को कहा जाय वह उतना ही धीरे बोलता है और जितना धीरे बोलने को कहा जाय उतना ही जोर से चीखता है। सीधे ढंग से कृष्ण की कोई बात प्रायः उसकी समझ में नहीं आ पाती पर जब कृष्ण उसकी 'ठहर जा सारे' कहकर दो-चार धोल घमूको से पूजा कर देते हैं तो वह सीधे रास्ते पर आ जाता है। वह यद्यपि निरक्षर भट्टाचार्य गौचारी है परन्तु सत्संग के बल पर कभी-कभी बातचीत में पूरी ज्ञान-गरिमा का परिचय भी दे देता है। गोपियों को देखकर ही वह फूल कर कुप्पा हो जाता है, और उन पर अपने वडप्पन की छाप डालने के लिए आरम्भ में तो बात ही नहीं करता, परन्तु जब वे उसे 'अरे लाला मधुमगल' के नाम से न पुकार कर बड़े शिष्टाचार के स्वर में 'अजी लाला मधुमगल जी' कह कर पुकारती है तो मधुमगल एकदम खिल उठते हैं और तुरन्त कहते हैं, 'अजी हा भाभी जी' और इस युक्ति से गोपिया उससे अपना काम निकाल लेती है। मनसुखा को अपने कुल गौरव और लोक मर्यादा का वैसे बड़ा ध्यान रहता है परन्तु जब जिभ्या के रस की बात आती है तो वह तर मालो के लोभ में उस गौरव और मर्यादा को भी पानी देने के लिए बाध्य हो जाता है। कृष्ण जब मनसुखा से माखन की चोरी का प्रस्ताव करते हैं तो वह एकदम बिगड़ जाता है और कहता है 'चल सारे। हमें कैसी सिच्छा दें रह्यौ है? अरे का हम चोरी करिगे। देख चोरी कमू हमने करी ना, हमारे बाप ने करी ना, हमारे बाप के बाप ने करी ना और बाके बाप ने करी ना।' पर जब कृष्ण उसे समझाते हैं कि 'अरे सारे। जे वैंसी चोरी थोरई ऐ, जे तौ माखन मिसरी की भीठी चोरी है। जामे तकू माखन मिसरी छकबे कू मिलैगौ।' तो मनसुखा के मुँह में पानी भर आता है और वह गभीर बनकर विवशता का नाट्य करते हुए कहता है, 'अच्छौ भैया, जो ऐसी बात है तो चलो।'।

मनसुखा को इस बात का गर्व बहुत अधिक है कि वह कृष्ण का अनन्य सखा है और कृष्ण उसकी जूठन तक खाते हैं और खेल में वह कृष्ण की पीठ पर चढ़ कर उनसे अपना दाव लेता है। अपने इस अधिकार के सामने वह त्रिलोकी के समस्त अधिकारों को भी तुच्छ समझता है। मनसुखा लोकगीतों का गायक और ब्रज का लोकनर्तक भी है। उसके नृत्य में हास्य की मुद्राएं, अटपटी चाल और भाव-भंगिमाएं दर्शकों का विशेष मनोरंजन करती हैं। यह जाति का ब्राह्मण है जो अपने को कृष्ण से ऊंचा मानता है, परंतु ऊंचाई केवल रीढ़ जमाने के लिए ही होती है जो हास्य का कारण ही बनती है।

**अन्य गोप सखा :** रास में कृष्ण के साथ जो अन्य सखा विभिन्न लीलाओं में आते हैं वे भी कृष्ण के अनुयायी और मनसुखा के साथी होते हैं। किसी बात में वह कृष्ण का और किसी बात में मनसुखा का समर्थन करके ग्वाल मंडली में सजीवता और चुहल का स्वाभाविक वातावरण बनाये रखते हैं। 'गोचारण लीला' में तोष नामक सखा विशेष उभरकर आता है जो धीर, गंभीर और नृत्य तथा संगीत का जानकार है। वही कृष्ण को नृत्य व गायन सिखाता है। कुछ लीलाओं में श्रीदामा की भी भूमिका रहती है। कालीदह लीला में गेंद के दह में गिर जाने पर श्रीदामा कृष्ण की फेंट पकड़ कर उनसे झगड़ता है। उससे फेंट छुड़ाकर कृष्ण पहले कदम्ब पर चढ़ जाते हैं, और बाद में वही से श्रीदामा के मना करने पर भी अंत में दह में कूद जाते हैं।

इसी भाँति गोवर्धन लीला में एक लगड़ा गोप और आता है। वह गोप भी कृष्ण का प्रौढ़ सखा ही है। नदराय जी की अथाई पर जब गोपों की सभा होती है तब वह कृष्ण के गोवर्धन पूजा के प्रस्ताव का विरोध करता है और कहता है कि छछोरो की बातों पर पचायत को अपनी पुरानी परंपरा नहीं तोड़नी है। वह पचायत में से बार-बार विगड़-विगड़ कर उठकर जाने को तैयार हो जाता है तब शेष गोप उसे पकड़-पकड़ कर बैठालते हैं। इस प्रकार हास्य-रस के साथ रास में पचायत के जनतंत्रीय रूप का उभार स्वाभाविकता से इस पात्र के द्वारा चित्रित किया जाता है। अंत में कृष्ण के यह कहने पर कि वह ऐसे देवता की पूजा करवा रहे हैं जो स्वयं प्रत्यक्ष प्रगट होगा और गोपों से मांग-माग कर भोग खायेगा, लंगड़े की गोवर्धन पूजा के प्रति कुछ आस्था जगती है और तब वह कृष्ण से पूछता है, 'चौं भैया कन्हैया और का तरी जि देवता भेरी व्याह हूँ कराय देगौ।' तो कृष्ण उसे आश्वासन देते हैं कि 'हा भैया, अवश्य ही कराय देगौ'। यह सुनते ही वह गिरिराज पूजा का सबसे बड़ा समर्थक हो जाता है और तब पूरा मंच 'बोल गिरिराज महाराज की जय' घोष से गूँज उठता है।

**उद्धव :** 'भ्रमरगीत लीला' में कृष्ण के मथुरा निवासी सखा उद्धव

प्रमुख रूप से उभरते हैं। उनकी कृष्ण में अपार श्रद्धा व प्रेम है इसलिए वह कृष्ण को दुखी देखकर उनके दुख से कातर हो उठे हैं। कृष्ण से यह जानकर कि वह ब्रज की याद में दुखी हैं उद्धव उनसे पूछते हैं कि 'प्रभो ! आपको वा ब्रज में ऐसी कौन सी सुख ही जो आपको यहां नहीं है। वहां तो आपको नित्य गायन के पाछे वन-वन नगे पायन काटेदार कठोर वनन में घूमनौ परे ही यहाँ तो पचासन सेवक आपके रुख कू जोह्यौ करें हैं। म्हा यदि जसोदा मैया ही, तो यहां हू तो देवकी मैया हैं जो प्रति छिन आपके मुख मंडल कू जोह्यौ करें। दुष्ट कंस के कारागृह में अनेक कष्ट उठाय के उनने और वसुदेव जी ने आपको पायी है। म्हा तो आपको मैया जसोदा वासी रोटी कौ कलेऊ देती ही, पर यहां तो षट्स व्यजन सो सजे सोने के थार हाथ में लिए सेवक सदा तैयार रहे हैं।' इस प्रकार रासमंच पर उद्धव अपने ज्ञान की चर्चा कृष्ण से न करके केवल मथुरा के राजसी वैभव से आक्रांत भौतिक सवृद्धि के प्रतिनिधि के रूप में ही उपस्थित होते हैं जो कृष्ण के आग्रह पर उनके सदेशवाहक बनकर ब्रज जाते हैं। वहां भी वह नददास जी की भ्रमरगीतो की तुको को सुनाकर और उनका अर्थ भर करके ही सतोष कर लेते हैं। वास्तव में 'भ्रमरगीत लीला' में गोपिया ही अधिक बोलती हैं। उनकी बात सुनकर उद्धव उनसे प्रभावित होकर उन्हें साष्टांग दंडवत और परिक्रमा करते हैं। जसोदा, नद और गोपो को कृष्ण के सदेशों का आदान-प्रदान करके वह उन्हें कृष्ण के शीघ्र ही लौट आने का आश्वासन देकर स्वयं मथुरा आते हैं और कृष्ण को उनकी निष्ठुरता के लिए उपालंभ देते हैं। इस प्रकार रास में उद्धव का ज्ञानी रूप अधिक उभर कर सामने नहीं आता। वह कृष्ण के एक अनुगत भक्त, सखा और संधेहवाहक के रूप में ही आते हैं।

**बलराम :** बलराम जी का रासलीलाओं में बहुत ही कम योगदान है। वे केवल इनी-गिनी लीलाओं में ही उपस्थित होते हैं। ऊखल वधन, स्वप्न-लीला, कालीदह, प्रलवासुर वध, मथुरा गमन तथा कसवध लीलाओं में ही प्रायः उनके दर्शन होते हैं। सखाओं से झगडा हो जाने पर प्रासंगिक रूप में कृष्ण जसोदा से यह शिकायत करते हैं कि ये सब सखा बलदाऊ मैया के सिखाए में मुझे चिढाते हैं और उससे मिल गए हैं। तू भी बलराम से ही अधिक प्यार करती है और मुझे पराया समझती है। परंतु बलराम का यह रूप केवल स्वप्न लीला में ही आशिक रूप में मंच पर प्रस्तुत होता है।

मंच पर बलराम ऊखल-लीला में प्रथम बार तब दिखलाई देते हैं जब जसोदा क्रोध में ऊखल से कृष्ण को बाध देती है। बलराम उस स्थिति में इन्हे देखकर अपने नेत्रों को धिक्कारते हैं कि आज मुझे अपने नेत्रों से तेरे बंधे हाथों को देखना पड़ा। फिर वे कृष्ण को समझाते हैं कि 'मैया, तुम्हें इतना ऊधम नहीं

करना चाहिए। कृष्ण उनकी बात को मस्तक झुकाए केवल सुन भर लेते हैं, भी उत्तर नहीं देते तो वे यह कहकर माता जसोदा के पास चले जाते हैं 'भैया! जो तेरी ऐसी ही इच्छा है तो जिस लीला के लिए तेंने हाथ बंधाये वही कर, मैं चला।' इस प्रसंग में बलराम का कृष्ण के प्रति अनन्य ममत्व त साथ ही साथ उनके प्रति उनकी समर्पण भावना का भी दर्शन होता है। कृष्ण के ऐश्वर्य से पूर्णतः परिचित हैं।

इसके उपरांत बलराम माता जसोदा के पास जाकर उनसे कन्हैया छोड़ देने की प्रार्थना करते हैं तो माता उन्हें उत्पाती कन्हैया का पक्ष न लेने परामर्श देती हैं किंतु वह फिर भी माता से कृष्ण के वधन-मुक्ति की प्रार्थना करते हैं तो माता उन्हें भी आड़े हाथों लेती हैं। तब वे विवश होकर वहां यह कहकर लौट जाते हैं कि 'तू मेरी मा है, तुझसे क्या कह सकता हूँ? य कोई और कन्हैया के साथ ऐसा व्यवहार करता तो मैं इस पृथ्वी को ही ध्वस्त कर डालता। क्या करूँ तुझ पर मेरा वश नहीं है।' यह कहकर वे मच से च जाते हैं। इस प्रकार इस छोटे से प्रसंग में ही बलराम के चरित्र की शक्तिशील और सौंदर्य-संपन्न त्रिवेणी जैसा व्यक्तित्व उभर कर सामने आता है।

कालीदह लीला में कृष्ण के जमुना में कूद पड़ने पर जब माता जसोदा नद और सब ब्रजवासी करुण क्रंदन करते होते हैं तब बलराम पुनः आते हैं और कृष्ण के शीघ्र ही सकुशल लौट कर आने का दृढ़ आश्वासन देकर सबको धीरे-धीरे बधाते हैं। प्रलवासुर-वध लीला इतवृत्त्यात्मक है, उसमें रास के बलराम चरित्र का कोई विशेष उभार नहीं हो पाता। यह लीला 'ब्रजविलास' आधार पर उनका पौराणिक रूप ही दर्शकों के समक्ष उपस्थित करती है। मथुरागमन लीला, कंस-वध लीला आदि में बलराम-कृष्ण के शुद्ध सहयोगी माने रहते हैं। यहाँ सब पहल कृष्ण के ही हाथ रहती है, बलराम का काम केवल छाया के समान उनके साथ रहना और उनका समर्थन करते रहना भर है।

रासलीला मंच के श्रृंगार-प्रधान होने के कारण ही कदाचित्त यहाँ बलराम को अधिक महत्व नहीं दिया जा सका क्योंकि वह कृष्ण के बड़े भाई हैं और उनके सामने कृष्ण को विभिन्न कलाओं के प्रदर्शन का वह अवकाश नहीं हो सकता था जो इस मंच के लिए अपेक्षित था। इसीलिए रास में गोप मंडल जुड़ने पर कभी कोई सखा यदि यह पूछता है कि भाई आज बलदाऊँ दादा का क्या है, तो तुरंत कोई दूसरा सखा कह देता है, 'भैया कहूँ भाँग छान रही होयग'। इस प्रकार बलराम जी का भग से गहरा संबंध जोड़कर उन्हें रास की वरिष्ठ लीलाओं में कृष्ण से दूर रख दिया गया है।

नंद और जसोदा - माता जसोदा कृष्ण के सुख में सुख और दुःख में दुःख मानने वाली और उन पर सर्वस्व वार देने वाली ममता की साक्षात् मूर्ति

है परंतु जब वह कृष्ण के उत्पात और चोरी की बातें सुनती है तो कभी-कभी क्रोधित भी हो उठती है और साटी लेकर उनके पीछे दौड़ पड़ती है। वह कृष्ण के हाथ-पाव भी बांध देती है। जसोदा गौ, ब्राह्मण, जमुना तथा गिरिराज महाराज की अनन्य भक्त है और कृष्ण का तनिक भी अनिष्ट होने की संभावना मात्र से ही वह उक्त देवताओं की ढोक देने लगती है। कृष्ण के ऊधम और काले रंग को देखकर उसे भय होता है कि जाने मेरे लाला का विवाह भी होगा या नहीं और तब इस आशा से कि किसी तरह वृषभानु जी की बेटी मेरे 'कुमर कन्हैया' को मिल जाय वह अनेक प्रकार की मनौती मानने लगती है। वृद्धावस्था में पुत्र का मुह देखकर उसने कृष्ण के हित चिंतन को ही अपने जीवन का चरम लक्ष्य बना लिया है। वह घर में जो कुछ भी करती है वह सब कृष्ण के लिए ही करती है, कृष्ण द्वारा की गई गोरस की हानियों से कभी-कभी वह खीज भी जाती है परंतु कृष्ण की मीठी और भोली बातें शीघ्र ही उसके क्रोध को छूमतर कर देती हैं।

जब कृष्ण के मथुरा जाने का प्रश्न उठता है तो वह विह्वल और कातर होकर कृष्ण से मथुरा न जाने और अक्रूर से उन्हें न ले जाने के अनेक निहोरे करती है, परंतु उसका कोई फल नहीं निकलता, तब वह पछाड़ खाकर बेहोश हो जाती है। कृष्ण के मथुरा चले जाने पर भी वह अहर्निश उन्हीं की चिंता में लगी रहती है। तब उसे हर क्षण यह आशंका रहती है कि मथुरा में मेरा लाडला अपने सकोची स्वभाव के कारण बड़ा कष्ट पा रहा होगा। उद्धव जब ब्रज आते हैं तो वह कृष्ण की दिनचर्या की उनसे पूरी जानकारी करती है और यही पूछती है कि मेरे लाड-लडैते कब तक आयेंगे। उद्धव से उनके शीघ्र ही लौटने का आश्वासन पाकर वह दधि, लोनी और कृष्ण की अनेक प्रिय वस्तुएं उन्हें भेज कर कहती है :

कहियो जसुमति की आसीस ।

जहाँ रहौ मेरे लाड लडैते, जीवो कोटि बरीस ।

रास में जसोदा का चरित्र और व्यक्तित्व लगभग वही है जो सूरदास की जसोदा का है। रासमंच पर जसोदा बाल-लीलाओं में प्रायः सूर की वाणी में ही बोलती और गाती है।

जसोदा के चरित्र के समान ही नंद का चरित्र भी है, परंतु वह पुरुष होने के कारण अधिक सयत और धीर गभीर हैं। ये बात-बात में नारायण का स्मरण करते हैं और एकादशी का व्रत करते हैं। एक बार प्रातः समय से पूर्व यमुना-स्नान करने के अपराध में वे पकड़ कर वरुण लोक ले जाये जाते हैं जहाँ से कृष्ण उन्हें छुड़ा कर लाते हैं, परंतु वे भी कृष्ण को परमात्मा नहीं अपना

लाला ही मानते रहते हैं। कृष्ण की प्रत्येक इच्छा को पूरा करना ही वह अपने जीवन का एकमात्र कर्तव्य मानते हैं।

**वसुदेव-देवकी :** यह दोनों पात्र रास में केवल दो लीलाओं में आते हैं (१) कृष्ण-जन्म, (२) कंस-वध। वसुदेव की थोड़ी भूमिका 'नामकरण लीला' में भी आती है जब वे अपने कुलगुरु गर्गाचार्य को कंस से छिपा कर चुपचाप कृष्ण-बलराम के नामकरण के लिए गोकुल भेजते हैं। देवकी और वसुदेव दोनों ही को यह पता पहले से चल जाता है कि उनके यहा साक्षात् परब्रह्म प्रगट होने वाले हैं और कृष्ण भी कारागृह में चतुर्भुजी रूप में ही उनके सम्मुख प्रगट होते हैं। तब दोनों ही पुरुष-स्त्री उनकी स्तुति करते हैं, परंतु यह सब जानते हुए भी उनकी कृष्ण के ईश्वरीय रूप में आस्था दृढ़ नहीं हो पाती यद्यपि वह आरंभ से ही उनके भक्त है। रास में वसुदेव-देवकी वात्सल्य भक्ति की युगल मूर्ति के रूप में चित्रित किये जाते हैं। माता देवकी में वह सभी विशेषताएँ हैं जो एक असहाय ममतामयी माँ में हो सकती हैं और पिता वसुदेव भी पुत्र के हित-चिंतन के यत्न में कुछ उठा नहीं रखते, परंतु वे कंस के समक्ष एक साधारण प्रजाजन के समान ही अनुगत और असहाय व्यक्ति के रूप में आते हैं। उनका क्षत्रियोचित तेज और दर्प रासलीलाओं में कहीं नहीं उभरता। कंस के मारने के उपरांत कृष्ण जब बंदीगृह में जाकर उनके बंधन छुड़ाते हैं तब भी वे सिवाय उन्हें भुजा भर कर भेंटने के कुछ कह नहीं पाते।

**वृषभानु और कीरत :** यह दोनों राधा रानी के पिता और माता हैं। रास के अनुसार ब्रज क्षेत्र के अधिपति वृषभानु जी ही हैं जिनकी राधा राज-कुमारी हैं। नद को रास में गोपियों द्वारा एक सामंत या थोक प्रमुख जैसा चित्रित किया जाता है परंतु जिन लीलाओं में नंद और वृषभानु मिलते हैं उनमें वे बराबरी के साथ ही एक-दूसरे को भुजा भर कर भेंटते हैं और परस्पर जुहार करते हैं, परंतु रास में वृषभानु जी को नद की अपेक्षा अधिक भडकीले राजसी वस्त्र धारण कराये जाते हैं। नदराय जी भी उन्हें अत्यधिक मान देते हैं। दुलरी लीला में तो वे अपने आपको वृषभानु जी का जन्म-जन्म का भिखारी ही घोषित करते हैं :

“हम तौ तयारे जनम भिखारी”

गोप-जीवन की समस्याओं को हल करने तथा कंस की क्रूरताओं से निपटने के लिए नदराय जी वृषभानु जी का ही परामर्श प्राप्त करते हैं। गोवर्धन लीला में गोपों की पचायत भी वृषभानु जी की बात को नद जी से भी अधिक महत्व देती है। वृषभानु जी बहुत ही सयत और धीर-गभीर हैं। कीरत प्रायः कृष्ण की लंगराई की चर्चा उनसे करती है परंतु वह यही कह कर बात टाल जाते

हैं, 'अबई बालक है 'सब सम्हरि जायगी' । जब कीरत उनसे कृष्ण द्वारा राधा की दुलरी चुरा लेने की शिकायत लेकर उन्हें नदराय जी के पास जाने को कहती हैं तो वह यही कह कर उसकी उपेक्षा करते हैं, 'तौ कहा भयो ! दुलरी राधा ने पहरी तौ और कन्हैया ने पहरी तौ, जामें फरक ही कहा है ।' परंतु कीरत के आग्रह पर अंत में उन्हें नद बाबा के यहां जाना ही पड़ता है ।

कीरत माता जहां राधा को अपार प्यार करती हैं वहां कृष्ण को काला और चोर समझ कर उनसे राधा की सगाई करने से बराबर कतराती हैं परंतु बाद में पूरनमासी पुरोहितानी के समझाने पर वह उन्हें सगाई के लिए कृष्ण को बुलाने के लिए भेज देती हैं । इस प्रकार कीरत जी की इच्छा से राधा-कृष्ण की सगाई हो जाती है ।

**पूरनमासी पुरोहितानी** . भक्ति-साहित्य में घोष परिवारो की पुरोहितानी के रूप में पूर्णमासी का उल्लेख हुआ है और उन्हें एक विदुषी नारी के रूप में चित्रित किया गया है ।<sup>१</sup> रास की 'श्याम सगाई' लीला में इन्हीं पूरनमासी जी की एक वृद्धा पुरोहितानी के रूप में आकर्षक भूमिका आती है । जसोदा के यहां से राधा के लौटने पर उनकी माता कीरत राधा की वेणी गुंथी और गोद भरी देखकर इस सबका आशय पूछने के लिए सखियों द्वारा पूरनमासी को आवाज लगवाती हैं तो शृंगार घर में से ही पूरनमासी सखियों से उस समय आने में यह कह कर असमर्थता प्रकट करती है कि 'सखी, जा समे मैं अपने गुपाल जी की पूजा करि रही हूँ' । पर जब सभी मंच से पुकार कर कहती है कि 'अजी पूरनमासी जी, आपके लड्डुआन के भोजन है और सवा रुपैया दच्छिना का मिलैगी' तो वह कह देती है, 'अच्छी सखी तौ, गुपाल जी तो घर के है, कोऊ बात नायें फिर पूजा है जायगी' और लाठी टेकती वृद्धा ब्राह्मणी के रूप में लडखड़ाती चाल से कमर झुकाये पूरनमासी मंच पर आती हैं और कीरत रानी को समझाती है कि जसोदा ने जो कुछ किया है उसका आशय यही है कि वह आपकी कुवरि राधा को अपने कनुआ के लिए चाहती है । यह सुनकर कीरत कृष्ण को काला और चोर कह कर इस संवध की उपेक्षा करती है तो पूरनमासी उन्हें समझाती है कि 'रानी जी, बु कारो नाये जगत् को उज्यारो है और रही चोरी की बात सो ये समस्त चराचर ही चोर है, देखो रानी जू—

१. धर्म-पत्न्या पालिते तत्पाति स्याद् ।

गोमान् पुत्री वित् वाश्चायुराढ्य ।

इत्याहास्मान् पूर्णमासी स्मृतिज्ञा ।

सेय तत्वाय्यापिता धर्म-गुपत्यै ।

(श्रीगोविन्द लीलामृतम् : कृष्णदास कविराज, सर्ग ५, श्लोक ६६)



जगत में देखे सो सब चोर ।

हानि लाभ तूष्णा माया में, गिनत न सध्या भोर ।

राजा चोर, राव और रानी, सहर चोर व्यौपारी ।

पाँच चोर सबके उर भीरत, कहा पुरुष कहा नारी ।

ब्रह्मा चोर आय वृदावन, बालक वत्स चुराये ।

इन्द्र चोर पृथु को हय चोरयो, बहु पाखंड बनाये ।

संकर चोर हरत बहु अवगुन, हर हर जोइ पुकारे ।

सत चोर हरि हृदय चुरायो, जो त्रिभुवन उद्धारै ।

सब मिलि चोरी करी स्याम की, जो जायँ बनि आई ।

‘सूरदास’ सठ कहाँ लौ बरनौ, माखन चोर कन्हाई ।

पूरनमासी के इस कथन से कीरत कृष्ण से राधा के विवाह के प्रस्ताव पर अर्घं सहमति प्रदान करके पूरनमासी जी को कृष्ण को (देखने के लिए) बुला लाने को भेजती हैं। पूरनमासी को व्याह के लोभी कृष्ण मार्ग में ही मिल जाते हैं। जब पूरनमासी उनसे कहती है कि ‘कहाँ तो तिहारौ राधा ते व्याह कराय दऊँ’ तो कृष्ण इस शुभ कार्य को सपन्न करा देने के लिए खूब खुशामद करते हैं और हा-हा खाते हैं। इस पर पूरनमासी उन्हें सज-सभल कर और ‘घोटून तक काजर लगाय कै’ सग चलने को कहती हैं और कृष्ण पूरनमासी की डगमगाती पीठ पर चढ़ कर बरसाने जा पहुँचते हैं। पूरनमासी कीरत रानी को पूर्व की भविष्यवाणियाँ और किस्से-कहानी सुनाकर तथा कृष्ण की प्रशंसा करके कीरत द्वारा उनसे राधा की सगाई करा देती हैं।

इस भाति पूरनमासी की भूमिका में हास्य के साथ उनकी जोड़-तोड़ और पुरोहितानी कर्म का अच्छा परिचय मिलता है। उनकी भूमिका रास में बड़ी आकर्षक और मधुर है। भोजन की प्रेमी और दक्षिणा की लोभिन होने के कारण वह कई बार अपने श्रोताओं को खिलखिला कर हसने का अवसर प्रदान करती है।

कुब्जा : कुब्जा की उपस्थिति रास में दो लीलाओं में होती है। (१) कंस वध लीला में कुब्जा उद्धार के प्रसंग में, (२) उद्धव लीला में उद्धव द्वारा कृष्ण द्वारा गोपियों को सदेश भेजते समय। कुब्जा उद्धार लीला में वह एक कुरूपा प्रौढ़ नारी के रूप झुकी हुई कमर से हिलती-डुलती आती है और कृष्ण उसके चदन लगाने पर प्रसन्न होकर कमर में लात लगाकर उसे सीधी कर देते हैं। तब वह उनकी स्तुति करके और कंस-वध के उपरांत कृष्ण से अपने घर पधारने का आश्वासन लेकर चली जाती है। इस लीला में उसका चरित्र रास में बहुत दवा-दवा-सा है जिसे उभारने की आवश्यकता है। उद्धव जी के ब्रज जाते समय वह महारानी के रूप में मंच पर आती है और दासी को

भेजकर जब वह उद्धव जी को बुलवाती है तो उद्धव जी उसे 'महारानी जी' कह कर संबोधित करते हैं। यहा वह उद्धव जी के हाथो सूरदास के पदो को गाकर गोपियो को अपना सदेश भेजती है। कोई मंडली सूरदास जी के दो और कोई निम्न तीन पद गवाती हैं :

- (१) सुनियत ऊधौ लियौ सदेसौ तुम गोकुल कौ जात ।  
पाछे करि गोपिन सो कहियौ, एक हमारी बात ।
- (२) हम पर काहेकौ झुरत ब्रजनारी ।  
साझ्यो भाग्य नही काहू कौ, हरि की कृपा जु न्यारी ।
- (३) ऊधौ ये राधा सौ कहियौ ।  
जैसी कृपा स्याम मो पै कीन्ही, आपहु करत सो रहियौ ।

इस प्रकार कंस-वध लीला मे ब्रजवासी दास जी के 'ब्रज-विलास' तथा उद्धव-लीला मे सूरसागर के उक्त तीनों पदो के आधार पर रास मे कुब्जा का चरित्र खडा होता है। अब हमारे 'कूबरी' ग्रंथ के आधार पर भी कई मडलियो ने कुब्जा के इस सदेश का विस्तार कर दिया है। कुब्जा कृष्ण की एक अनुरक्त भक्त, सपत्नी की डाह से परिपूर्ण नारी और गोपियो की छिद्रान्वेषणी है जो उन्हे उपालभ देने का एक अच्छा अवसर उद्धव लीला मे पा जाती है। गोपियो से बराबरी का दावा रखती हुई भी वह राधा की गरिमा और महत्ता के प्रति आस्थावान है और स्वय को उनकी दासी और हेय नारी मानकर उनके कृपा भाव की आकाक्षा रखती है।

अन्य नारी पात्र : उक्त नारी पात्रो के अतिरिक्त रास मे कुछ और भी नारी पात्र एक या दो लीलाओ मे आते हैं जैसे रोहिणी गोवर्धन लीला मे, पूतना (पूतना-वध लीला मे) लक्ष्मी और योगमाया (जन्म लीला मे) ढाढिन (राधा व कृष्ण की जन्म बघाई के समय) घोविन (कंस-वध लीला मे घोवी-वध के समय) ऐसे सब नारी पात्रो मे घोविन और ढाढिन की भूमिका तो नृत्य और गायन प्रधान है तथा शेष सब पात्र कोई विशेष महत्वपूर्ण भूमिका का संपादन नहीं करते। वे सब कृष्ण के अनुवर्ती मात्र हैं जो लीला प्रसंग मे पढी जाने वाली चौपाइयो का अर्थ भर कर देते हैं। अतः इन सब पात्रो का चरित्र वही है जो ब्रजवासीदास जी के 'ब्रज विलास' मे चित्रित है। ढाढिन और घोविन नृत्य प्रधान चरित्र हैं जिनमे घोविन ब्रज की एक जाति विशेष मे प्रचलित गीत और नृत्यो का सफल प्रदर्शन करती है जबकि ढाढिन प्राचीन वाणी के पदो पर ढाढी के साथ नृत्य करती है।

कंस . रास मे खलनायक की भूमिका प्रस्तुत करता है, परन्तु यहा वह एक वीर और प्रतापी नरेश के रूप मे नहीं वरन् एक प्राण मीरु डरपोक खलनायक के रूप मे ही अधिक उभारा जाता है। मरने का भय

उसे आरंभ से अंत तक घेरे रहता है और वह किसी बड़े उद्देश्य की पूर्ति के लिए नहीं बरन् अपने प्राणों को बचाने के यत्न में ही कृष्ण से डरता और लड़ता प्रतीत होता है। उसे रास में एक वीर और प्रतापी यदुवशी के रूप में नहीं बरन् एक गी, ब्राह्मण और यज्ञों के विरोधी विवेकहीन और चाटुकारिता-प्रिय राक्षस नरेश के रूप में प्रस्तुत किया जाता है। कृष्ण को मारने के लिए वह जिसे भी गोकुल भेजता है उसे आधा राज्य दे देने का लोभ देता है जो उसकी असहाय स्थिति तथा पौरुष की हीनता का प्रतीक है। यही नहीं जब उसे कृष्ण द्वारा किसी असुर की मृत्यु का समाचार सुनाया जाता है तो वह वेसुव घड़ाम से सिंहासन पर गिरने का अभिनय करता है और तब दूत और मंत्री दौड़कर अपने वस्त्रों से उसकी वायु झलकर उसे चैतन्य कराते हैं। यह सब दृश्य दर्शकों को केवल हंसते ही हैं। रास में कंस के दरबार का भी कोई भव्य रूप दर्शकों के सामने नहीं उभरता। एक पेट फुलाये हुए अटपटे से मुशी जी या दीवान जी (जो कंस के मंत्री होते हैं) तथा लाठी या छड़ी के लिए काले वस्त्र पहने हुए दूत ही, एकमात्र उसके दरबार की शोभा बढ़ाते हैं जो कभी नाच कर और कभी गाकर उसका मनोरंजन करते हैं। वे रास में कंस के स्वर से स्वर मिला कर समवेत रूप में एक अनूठे ढंग से कंस के साथ 'ठीक' बोल कर उसके हर प्रस्ताव का समर्थन करते हैं। यदि उनमें से कोई एक कभी कोई बात कंस की इच्छा के विरुद्ध कह देता है तो कंस तुरंत क्रोध का नाट्य करके उस पर तलवार तान लेता है। तब वह व्यक्ति हाथ जोड़कर क्षमा मागता हुआ झुकता है और कहता है, 'सरकार मर गये। घड़ी खमान अपराध छमा होय', तो कंस अपनी तलवार नीची कर लेता है। इस प्रकार कंस के दरबार में आदि से अंत तक एक हास्ययुक्त भोडापन विद्यमान रहता है। रास में कभी-कभी कंस का विवेक भी जागृत होता है परंतु जब वह कोई उचित निर्णय करता है तभी नारद जी आकर उसे विपरीत परामर्श दे जाते हैं जिसे मानकर वह तुरंत अपने ठीक निर्णय को बदल कर विपरीत आचरण आरंभ कर देता है। देवताओं का विरोधी होते हुए भी कंस शिवजी का भक्त और नारद जी में श्रद्धा रखता दिखलाया जाता है। दीवानजी और दूत उसके ऊपर से समर्थक और भीतर से विरोधी होते हैं। वे कंस का उसके मुंह पर तो जोर से 'ठीक है' कह कर समर्थन करते हैं और फिर आगे आकर दर्शकों के सम्मुख घीरे से कहते हैं, 'अब जल्दी मरिगे, वखत आय रह्यो है, इसी प्रकार जब कंस पर कोई सकट आता है तो यह लोग तुरंत छुट्टी मागने को तैयार हो जाते हैं। कंस जब छुट्टी का कारण पूछता है तो अक्सर वे उससे अपनी मा के विवाह होने का या इसी प्रकार के किसी अटपटे कार्य का बहाना करते हैं। गाना और नाचना कंस के दरबार में इन्हीं के द्वारा संपन्न होता है।

कंस के दरबार में पहले ब्रजभाषा का ही प्रचलन था, परंतु धीरे-धीरे अब वहां खड़ीबोली बोली जाने लगी है। कुछ मडलियों के कंस तो उर्दू प्रधान हिंदी बोलते हैं और कंस के सवादों में आत्मश्लाघा भी यहां शैली में की जाने लगी है।

**कालीदास पंडित :** दूत और मंत्री से मिलती-जुलती भूमिका ही जन्म-लीला में कालीदास पंडित की होती है। वह कंस का बुलावा सुनकर ही बीमार होने का बहाना करके उसके पास जाने से बचना चाहता है परंतु जब विवाह की बात सुनता है तो जान हथेली पर लेकर कंस के दरबार में जाकर उसे आशीर्वाद देता है परंतु जब कंस को उसका आशीर्वाद पसंद नहीं आता तो वह उसका अर्थ बदल कर कंस को संतुष्ट करता है और कंस की इच्छानुसार देवकी के लिए लड़के की खोज में निकलता है और वसुदेव जी से देवकी का विवाह पक्का करके कंस को बरात के आगमन की सूचना देता है। यह पात्र भी हास्य रस का अच्छा आलवन है।

**अक्रूर :** रास में अक्रूर केवल अक्रूर लीला में ही कंस के दरबार में आते हैं। वे भी भीतर से कंस के विरोधी और ऊपर से उसके अनुगत हैं। कृष्ण से उनकी सहानुभूति है परंतु तब भी कंस के सामने वह उसका विरोध करने का साहस नहीं रखते और उसके कहने से कृष्ण बलराम को लेने गोकुल जाते हैं। गोकुल से लौटते समय वे कृष्ण-बलराम की कोमल वय को देखकर उनका कंस के द्वारा मारा जाना निश्चित समझकर अपने आपको स्वगत कथन द्वारा धिक्कारते हैं। अक्रूर को दुखी देखकर कृष्ण मार्ग में उनके यमुना-स्नान के लिए रुकने पर यमुना में गोता लेने पर उन्हें अपना ईश्वरीय रूप दिखलाते हैं। तब अक्रूर की दुविधा दूर हो जाती है और वे कृष्ण को मथुरा ले जाते हैं।

**उग्रसेन :** गौ, ब्राह्मण और यज्ञों के भक्त एक वयोवृद्ध अशक्त राजा के रूप में केवल कृष्ण-जन्म लीला में आते हैं जो उनके पुत्र राजकुमार कंस के द्वारा बंदी बना लिए जाते हैं। तब वे कंस को भली-बुरी कहते हैं और दूत द्वारा कारागार में ले जाये जाते हैं। कंस-वध लीला में कृष्ण उन्हें कारागृह से मुक्त करते हैं। वह कंस के वध का समर्थन करते हैं और कृष्ण से राजा बनने को कहते हैं परंतु कृष्ण उन्हें ही पुनः गद्दी पर बैठा देते हैं। रास के उग्रसेन में उनका पिता कही उभरता दिखलाई नहीं देता।

**नारद :** रास में भी नारद का प्रायः वही रूप है जो अन्य पुराणों में मिलता है। वह एक भ्रमणशील मुनि है जिनका मुख्य कार्य इधर की उधर और उधर की इधर लगाना है। कंस के वह सच्चे हितैषी बन कर उसे शीघ्र मरवाने के लिए उसे धर्म विरुद्ध परामर्श देते हैं। रास के नारद की विशेषता यही है कि रास में वह ब्रह्मज्ञानी मुनि के रूप में नहीं आते, यहां वे कृष्ण के ही भक्त हैं।

**महादेव :** कृष्ण के अनन्य भक्त होने के साथ योगी हैं। भयकर योगी-

वेश मे वे सर्वप्रथम कृष्ण के जन्म के उपरांत उनके दर्शन करने गोकुल आते हैं और जशोदा के मना करने पर उसके द्वार पर घूनी रमा देते हैं और अंत मे उनका दर्शन पा ही लेते हैं। इस लीला में जशोदा को वह अपना परिचय लोक-देवता 'बूढ़े बाबू' के रूप मे देते हैं और ब्रज की लोक परंपरा के अनुसार कन्हैया के विवाह के समय जशोदा से अपना कढ़ी भात से खप्पर भराने की आशा रखते हैं। महादेव यहा देवता के साथ नजर उतारने वाले ओझा, भविष्यवक्ता तथा नर्तक आदि विविध रूपो मे एक साथ उभरते हैं।

**अन्य देवता :** अन्य देवताओ मे विष्णु (कृष्ण के ही प्रतिरूप किंतु चतुर्भुज-धारी) इन्द्र, ब्रह्मा आदि भी कुछ लीलाओ मे आते हैं। वे प्रायः कृष्ण के माधुर्य मे विमोहित होकर उनकी परीक्षा लेते हैं और अंत मे पराभूत होकर उनकी स्तुति करते हैं और क्षमा माग कर चले जाते हैं। इसके अतिरिक्त रास मे नल, कूंदर, वरुण, जसोदा के पीहर का पाडे (पाडे लीला मे) ऋषि, ढाढी, भाट, नट, गोविन्द गोप, श्रीधर, गुरु गर्गाचार्य, सुदामा, भील, सुदामा माली, कुवलियापीड हाथी तथा उसका महावत जैसे अनेक पात्र विभिन्न लीलाओ मे आते हैं। इनमे से अधिकांश पात्र प्रायः ब्रज-विलास पर आधारित लीलाओ के हैं जो केवल उसकी चौपाइयो का अर्थ भर करते हैं। ढाढी भाट, नट आदि ब्रज की लोक-संस्कृति के प्रतिनिधि होकर नाचने-गाने, विरुदावली कहने तथा दक्षिणा प्राप्त करने वाले हैं। पाडे जी भक्त हैं जो छुआछूत मानने वाले और अस्पर्श मे खाने के आदी ब्राह्मण हैं। भगवान के रूप मे कृष्ण को न पहचान पाने के कारण वे पहले भ्रमित रहते हैं और दर्शको के हास्य का आलंवन वनते हैं, परंतु जब उन्हें अपनी भूल ज्ञात होती है तो वह जसोदा के आगम मे लोट कर अपने आपको धन्य मानते हैं और भक्ति मे गद्गद हो जाते हैं।

### रास के कथोपकथन

रास की कथावस्तु मे लौकिक द्वंद्व या सघर्ष का अभाव रहता है अतः उसके सवाद या कथोपकथन कथा को आगे बढ़ाने की उतावली नहीं करते वरन् वे आंतरिक मनोभावो को चित्रित और स्पष्ट करने मे ही अधिक रुचि लेते हैं। यहा संवाद सघर्ष को व्यक्त करने के नहीं, रस से रसिको को विमुग्ध करने के सबल साधन हैं। रास मे सूक्ष्मतम मनोभावो की अभिव्यक्ति उसके सवादो द्वारा की जाती है। स्वगतकथन को भी रास मे महत्वपूर्ण स्थान प्राप्त है जो मनोभावो के साथ-साथ वातावरण तथा स्थितियो के चित्रण के समर्थ साधन हैं। रास के सवादो मे गूढ़ दार्शनिक तथ्य तथा भक्ति के गहन सिद्धांतो को बड़ी सहजता से ऐसी सरल भाषा मे कह दिया जाता है कि उन्हें

साधारण से साधारण बुद्धि का व्यक्ति भी समझ लेता है। रास के कथोपकथन शैली की दृष्टि से दो भागों में बाटे जा सकते हैं : (१) पद्यात्मक (२) गद्यात्मक।

### पद्यात्मक संवाद

पद्यात्मक कथोपकथन रास के गीत-नाट्य रूप को प्राणवान बनाने के सबल माध्यम हैं। यह सदैव ही आवश्यक नहीं होता कि सभी पद्यात्मक संवाद साजों पर ही गाये जाएं। वे गाये भी जाते हैं और कभी-कभी पद्य के रूप में उत्तर-प्रतिउत्तर के ढंग से बिना गायन के भी कह दिए जाते हैं, परंतु ऐसे संवादों में भी उनकी लयात्मकता तथा तुकांतों की समानता उनमें एक सरस चमत्कार और आकर्षण उत्पन्न कर देती हैं। ये संवाद बोलकर फिर उसका मुख्य भाव गद्य के रूप में भी बहुत सक्षेप में कथन करने की परंपरा रास में प्रचलित है, परंतु यह कथन केवल पद्य का अर्थ मात्र ही नहीं होता, वास्तव में वह उस पद की संवाद के रूप में टीका होती है। इसीलिए जो रासलीलाएँ हाल में ही संवादों के साथ प्रकाशित हुई हैं उनको इनके प्रकाशकों ने 'सटीक' लिखा है। रास में किसी संवाद को बोलकर यदि वह सीधा सरल और स्पष्ट है तो उसका बहुत सक्षिप्त सारांश ही अर्थ के रूप में कहा जाता है, परंतु यदि उसमें कुछ विशेषता है तो उसका अर्थ संवादों के रूप में विस्तार से स्पष्ट किया जाता है। कभी-कभी एक पद को उसके सौंदर्य के स्पष्टीकरण के लिए बीच-बीच में गद्य में संवादों से अलंकृत करके विभक्त कर दिया जाता है। ऐसा ही एक उदाहरण यहाँ प्रस्तुत है :

'स्वप्न लीला' में बाल कृष्ण स्वप्न में बरसाने में राधा के साथ अपने विवाह का दृश्य देखते हैं तो भैया जसोदा को स्वप्न का पूरा व्योरा सुनाकर उनसे उसका अर्थ पूछते हैं। जसोदा उन्हें बतलाती है कि बरसाने में तैने राधा को देखा है, यदि गिरिराज और जमुना भैया की कृपा हुई तो विधाता वही तेरा विवाह कराकर मेरी चिरवांछित लालसा पूरी करेगा। माता और बेटा की यह मंत्रणा जब गोपियों को ज्ञात होती है तो वह कृष्ण को चोर और काला कहकर चिढ़ाती हैं और इस विवाह को असंभव बताती हैं। चाचा वृंदावनदास के पदों पर आधारित इन संवादों की एक झलक देखें। निम्न पद को तीन-चार गोपियाँ निम्न प्रकार से नाटकीय संवाद के रूप में प्रस्तुत करती हैं :

सखी १ : क्वारे रहोगे तुम लला।

को करैगौ व्याह इन गुन भयी अलि लै चला।

कटि न बाँधी ही लंगोटी, तव ते सीख्यौ कला।

अब करै सो न्याय गिरधर हम न समझी भला।

वार्ता—अरी सखी इनके गुनन कू तो हम तब ही सौं जानें हैं जब ये नगे घर-घर डोलते हैं । जब इनकी कमर पैं लंगोटी हू नही रहती हती, तबई सो इनने नट की सी बड़ी कला दिखाई है पर अब तो जो जे कहे सोई ठीक है और हम जो कहे सो सब वेठीक है । ये तो चोरी करिकैं हू साह हैं और हम लुटकैं हू ऊपर ते और दड पाये हैं । गालवारो जीतैं और माल वारो हारै । वाह ये अच्छी न्याय है ।

गोपी २—तू ठीक कहै है भैन । तेरी बात सुनिकैं तो भोय एक दिना की याद आय गई । देख मैया ! वा दिना जब मैं अपने घर के काम-काज मे लगि रही ही तो सखी—

अरी आखि बचाय मेरी चोरि लियो छला ।

तीसरी गोपी—मैं घरी गिरि भोग मेवा डहि न छोडी गला ।

पहली सखी—तू ठीक कहै है सखी इनको तो जनम ही चोर घडी मे भयो है—  
निसि अघेरी जन्म लच्छन, चोर है

घर घला । वृदावन हित रूप बन्दो वाम पद इहि तला ।

कृष्ण—(गोपियो को उत्तर न देकर जसोदा से)

अरी मैया ! ये गोपी बड़ी चपर-चपर करै हैं, तू इनकू निकार दै, नही तो मैं ही इनकू निकारै दऊ ।

जाहु घरबसी फिर वोली तोहि किन यह सीख सिखाई ।

मैया कहै काल्हि आवैगी, तू जनि लेहु बुराई ।

प्रीति करौं तेरे वेटा सो, मानि भरुती घर जाई ।

दूध-दही के भाडे फोरन वानर करो सहाई ।

समाजी—हसि गोपी गई भवन जसोमति भरि लिये अंक कन्हाई ।

वृदावन हित रूप चूम मुख, लेति वारनै माई ।

(गोपिन को जानो और जसोदा को कृष्ण कू अक मे भरिकैं मुख चूमनी)

इस प्रसंग से रास के संवादो की निम्न विशिष्टताओ का पता चलता है :

(१) उन संवादो मे भी, जो मूलतः पद्यात्मक हैं, नाटकीयता की वृद्धि तथा भाव के स्पष्टीकरण के लिए रसोद्रेक मे सहायक गद्यांश बीच-बीच मे जोड़ दिए जाते हैं । साथ ही एक पद के भी कई टुकडे करके उसे कई पात्रो द्वारा भी कहलाया जाता है जिससे संवादो मे अधिक गति और तीव्रता आती है ।

(२) पद्यात्मक संवादो मे प्रायः पद के उत्तर मे पद ही प्रस्तुत करने की परंपरा है परंतु यह आवश्यक नही होता कि प्रत्युत्तर मे कहे जाने वाला

पद भी उसी तुकात या लय का हो। साथ ही यह सदा आवश्यक नहीं कि उत्तर तर्कसंगत ही हो। उक्त संवाद में गोपियों के प्रति पद के उत्तर में कहा जाने वाला पद वास्तव में उसका उत्तर नहीं है वरन् वह गोपियों के कथन से उत्पन्न कृष्ण की बाल सुलभ सहज खीज का परिचायक ही है, परन्तु इसका यह अभिप्राय नहीं है कि रास में बात का उत्तर बात से नहीं दिया जाता। कभी-कभी एक ही पद में, उत्तर और प्रतिउत्तर दोनों एकसाथ भी गुथे होते हैं। उदाहरण के लिए, इसी लीला के निम्न पद में एक सखी कृष्ण की समझदारी का मजाक बनाती है। उसका कहना है :

मोहन समझि की बलि जाऊँ ।  
कहत गोपी और काढ़्यौ, बाप को तुम नाऊँ ।  
न्याय की सुनि बात कान्हर, नहीं चुगली खाऊँ ।  
तनक सौ अति छल भरचौ तैं, सब नचायौ गाऊँ ।  
दूध हाँडी फोरिकै, आयौ पिछेडे पाऊँ ।  
कहा देउ उराहनी, मुख कहत ही जु सकाऊँ ।

इन पक्तियों के बाद यही से कृष्ण का उत्तर आरम्भ हो जाता है—

कृष्ण : यह कहत है झूठ, हौ पर सदन जात डराऊँ ।  
बसत है किहि ओर, मैं देख्यौ न याको ठाऊँ ।  
जो बिगारे काम तासो उलटि हौं जु रिसाऊँ ।  
बृंदावन हित रूप झूठी बात को पछिताऊँ ।

रास के संवाद कठिन पदों को स्थूल रूप में प्रस्तुत करने के भी महत्वपूर्ण साधन हैं। उदाहरण के लिए, हम सूरदास के प्रसिद्ध दृष्टिकूट 'अद्भुत एक अनुपम बाग' को ले सकते हैं। यह पद 'अनुराग लीला' में प्रयुक्त होता है। 'अनुराग लीला' में कृष्ण के वियोग में व्याकुल मानिनी राधा कृष्ण को पाने के लिए छटपटा उठती है क्योंकि कृष्ण राधा के अभिमान को विगलित करने के लिए उनके द्वार से झाक कर लौट गये हैं। ऐसी दशा में कृष्ण को मना लाने के लिए चतुर दूती ललिता जी राधा द्वारा भेजी जाती हैं। कृष्ण उनके आने का कारण समझते हुए भी झूठला कर पूछते हैं कि .

“कहौ सखी या असमय या वन में कैसे पधारी।”

तब ललिता जी उत्तर देती हैं—

“हे प्यारे आज आपके या श्री बृंदावन में एक अनोखी बगीचा फूल्यो है सो हम आपको वाय दिखायवे कूल चलिगी।”

कृष्ण : सखी ऐसी वा बगीचा में कहा विशेषता है ?

ललिता : सुनो प्यारे—



अद्भुत एक अनुपम वाग ।

युगल कमल पर गजवर क्रीड़त, तापर सिंह करत अनुराग ।

हे स्यामसुंदर, आज मैं एक अत्यंत अद्भुत और अनुपम वगीचा देखिके आई हूँ, बाकी वर्णन आपके आगे कहूँ हूँ । देखी बा वाग मे द्वै कमलन के ऊपर एक हाथी क्रीड़ा करि रह्यो ऐ और बा हाथी के ऊपर सिंह प्रेम सो विचरि रह्यो है ।

कृष्ण . भली, ये तो बड़ी अद्भुत वगीचा है सखी ।

सखी . और सुनी, स्याम सुंदर !

हरि पर सरवर, सर पर गिरिवर, गिरि पर फूले कज पराग ।

रुचिर कपोत वसे ता ऊपर, ता ऊपर अमृत फल लाग ।

हे कमलनैन, बा सिंह के ऊपर सरोवर है और सरोवर के ऊपर अति सुंदर दो पर्वत हैं । उनके ऊपर कमल की मकरद फूल्यो सो प्रतीत होय है और बाके ऊपर एक बड़ी सुंदर कपोत निवास करै है और बाके ऊपर एक अमृत को फल लगि रह्यो है ।

इसी शैली में ललिता इस पूरे कूट पद का अर्थ करती जाती है और इस रूपक को स्पष्ट करने के लिए जब जिस अंग का इस नखशिख में उल्लेख आता है उसकी ओर इंगित करके रूपक का अर्थ स्पष्ट करती जाती हैं तथा बीच-बीच में कृष्ण ललिता को टोक कर अपना कौतूहल प्रगट करते जाते हैं । पूरा पद समाप्त होने पर कृष्ण ललिता के साथ वगीचा देखने चल देते हैं और इस प्रकार प्रिया-प्रियतम का मिलन होता है ।

रास के सवादो में केवल अविधा ही नहीं लक्षणा और व्यजना वृत्तियों का भी सुंदर समावेश है । रास के इन पद्यात्मक सवादो में तर्कसंगत उत्तर-प्रत्युत्तरो में भक्ति, ज्ञान आदि दार्शनिक सिद्धांतों की सहज और सरल मीमांसा भी नाटकीय रूप में दर्शकों को हृदयगम करने का अवसर प्राप्त होता है और ये नीरस विषय भी मंच के माध्यम से बड़े सरम और रागात्मक हो उठते हैं । उदाहरण के लिए, एक ओर खड़े ज्ञानी उद्धव और दूसरी ओर स्थित सगुण श्याम की उपासिका-गोपिकाओं के यह उत्तर-प्रत्युत्तर देखें :

उद्धव : यह सब सगुण उपाधि, रूप निर्गुन है उनकी ।

निरविकार, निर्लेप, लगत नहिं तीनों गुण को ।

हाथ न पाँउ न नासिका, नैन वैन नहिं कान ।

अच्युत जोति प्रकास ही, सकल विस्व के प्रान ।

सुनौ ब्रजनागरी ॥

गोपी : जो मुख नाहिन हतो, कहौ किन माखन खायो ।  
पाँमन बिन गौ संग, कहौ बन-बन को घायो ।  
आँखिन मे अजन दियो, गोवर्धन लियो हाथ ।  
नद जसोदा पूत हैं, कुंमर कान्ह ब्रजनाथ ।  
सखा सुन स्याम के ॥

उद्धव : जाहि कहत तुम कान्ह, ताहि कोउ पिता न माता ।  
अखिल अड ब्रह्माड, बिस्व उनही मे जाता ।  
लीला गुन अवतार ह्वै, धरि आये तनु स्याम ।  
जोग-जुगति ही पाइये, परब्रह्म पुर घाम ।  
सुनौ ब्रजनागरी ॥

गोपी : ताहि वतावहु जोग, जोग ऊधौ जेहि भावै ।  
प्रेम सहित हम पास, नद नदन गुन गावै ।  
नैन बैन मन प्रान मे, मोहन गुन भरपूर ।  
प्रेम पियूषहि छाँड़ि कै, कौन समेटै धूर ।  
सखा सुन स्याम के ॥ इत्यादि इत्यादि ।

## गद्यात्मक संवाद

रास मे जिन उक्त पद्यात्मक संवादो की चर्चा हुई है वे मुख्यतः प्राचीन भक्त कवियों के वाणी-साहित्य पर आधारित हैं जिसे रासधारियों ने अपने ढंग से गद्य संवादो के साथ सटीक बना कर नाटकीयता प्रदान की है, परंतु रास के गद्य-संवाद किसी भक्त की वाणी पर आधारित नहीं होते । वे ब्रज-भक्ति और ब्रज-संस्कृति की अपनी उपज हैं जो रासधारियों द्वारा स्वयं निर्मित हैं । रास के संवाद कभी लिखे नहीं जाते । वह मौखिक परंपरा से ही एक व्यक्ति से दूसरे को मंच पर देख और सुनकर प्राप्त होते हैं । ऐसी दशा मे यह पात्र के अपने विवेक और बुद्धि पर निर्भर करता है कि वह अपनी अभिव्यक्ति को कितनी प्राणवान तथा भाषा को स्थिति के अनुरूप कितनी प्रभावशालिनी बना पाता है, परंतु रास के अधिकांश पात्र इस प्रकार के संवादो को बोलते-बोलते उनमे इतने रम गये हैं कि वे बिना किसी अडचन के अपने संवादो की सफल अभिव्यक्ति करने में समर्थ हैं । यहा हम 'गोप देवी लीला' मे प्रचलित एक सखी और मनसुखा का संवाद प्रस्तुत करते हैं जिसमें हास्य के सुमधुर वातावरण मे कृष्ण के गोपाल रूप का दार्शनिक भावभूमि पर सफल चित्रण हुआ है । ललिता कृष्ण की खोज में निकलती है तो वृंदावन में उसकी कृष्ण के सखा मनसुखा से भेट हो जाती है, तब ललिता मनसुखा से पूछती है :

ललिता : अरे लाला मनसुखा ! या समें तुम्हारे सखा गोपाल कहा हैं,  
तुम्हे पती होय तो कृपा करिकैं बताय देउ ।

मधुमंगल : अरी सखी ! तू कौन से गोपाल कू पूछै है ?

ललिता : अरे लाला ! आज तो बड़ी भोरी बनि रह्यो है । कहा गोपाल  
हू दस-बीस है ।

मधुमंगल : अरी सखी, मैं भोरी नहीं, तुही भोरी है, दस बीस ही नहीं या  
ब्रज मे अनगिनती गोपाल है ।

ललिता : अरे लाला ! अब ताई तो हम एक ही गोपाल कू जानै ही, अब  
ये अनगिनती गोपाल कौनसे है गये ?

मधुमंगल : देख सखी "गोपालय तीत गोपाल." । जो गायन को पालन करै  
सोई गोपाल, सो या ब्रज मे तो घर-घर मे गोपाल हैं । भला  
तेरे गोपाल को का कोई झंडा गडि रह्यो ऐ ?

ललिता : हाँ लाला ! मेरे गोपाल को तो झंडा गडि रह्यो ऐ ! देख लाला,  
गो नाम इन्द्रीन को है जो इन्द्रीन को भरन-पोषन करै, उनकी  
प्रेरक होय, स्वामी होय, हम वाकू गोपाल कहैं हैं ।

मधुमंगल : सखी मैं तेरी बात को यथार्थ भाव नहीं समझ्यो, नैक समुझाय  
कैं बताय ।

ललिता : अरे मधुमंगल, लाला ! इन्द्रीन को स्वामी मन है, जासीं जो मन  
को हू प्रेरक होय सोई गोपाल कहावै है । "इन्द्रियाणा मनः  
स्वास्मि ।"

मधुमंगल : अरी सखी ! तो ऐसी या ब्रज में कौन सो गोपाल है ?

ललिता : अरे बावरे ! तू उनके स्वरूप कू नहीं जानै है । वो नन्द-नन्दन  
गोपाल हैं ।

मधुमंगल : तो सखी वो नन्द-नन्दन कैसें मन को प्रेरक है ?

ललिता : हे लालन, मनसुख लाल ! तुमने आज बड़ी ही मन कू सुख दैवे  
वारी बात पूछी है । ये प्रस्न तुम्हारे ही जोग्य है चौकैं तुम्हारी  
तो नाम ही मनसुखा है । तुम यथा नाम तथा गुण ही और स्वय  
गोपाल कू हू अपने मधुर वचनन सीं सुख दैवे बारे ही । सुनो,  
या जगत मे जितने देहधारी हैं उनकी सबकी आत्मा रूप मन के  
प्रेरक गोपाल ही हैं और इन्द्री रूप जीव जो जीवात्मा है सो वह  
गोपाल सबकू अपने-अपने भावन द्वारा पोषित करि आनद देंय है,  
जैसे तुमको साख्य रसानुसार और हमको माधुर्य रसानुसार, नन्द  
जसोदा मैया कू वात्सल्य रसानुसार वे पोषित करें हैं और रहे जो  
अन्य भावन वारे जीव उनको हू वे उनके भाव के अनुसार पोषें हैं ।

मधुमंगल : अरी सखी ! जो जिही बात है तो तू हमकू वाही कौ सरूप समझि कै बताय दै कै कहा बातै ।

ललिता अरे लाला ! तू फिर भोरी बात करन लग्यो । अरे बाबरे जाकी बात होय है वो वाही सों कही जाय है ।

मधुमंगल : सखी भोरापन की बात तो तू ही करि रही है । का तू हमकू और कृष्ण कू द्वै समझै है, भेद बुद्धि करै है । देख सुनि : सनेही एक गोपाल हमारो ।

एक प्रेम रस रंग परस्पर, अद्भुत भाँति निहारो ।

तन सो तन, मन सो मन उरझ्यो, को करि सकै निवारो ।

ऐसो प्रेम हमारो बाको, घन दामिन सम होय न न्यारो ।

‘सूर स्याम’ हम वे जु एक है, तू समुझै नहि रूप हमारो ।

सखी, तू तो जान कै हू मूलि रही है । हममे और वामे छोटाई-बडाई नही है, वो हमारो सखा है और अविच्छिन्न हमारे सग खेलै है । जब वो खेलवे मे हारि जाय है तो हमकू कथा पै चढावे है और हमारे कंधा पै चढै है, फिर छोटाई बडाई कहाँ ?

ललिता : अरे बाबरे ! मैंने तोकू उनकी इतनी अतरंग स्वरूप समुझायो पर तू नही समुझ्यो, अब बहिरंग रूप समझि । देख वे त्रिलोकीनाथ हैं, उनने तेरे आगे गिरिराज उठायो, इन्द्र को मद-मर्दन कियो, बक, तृणावर्त, अघासुर आदि कू मारि तुम्हारी और सब ब्रज की रच्छा करी । ब्रह्मा जी को मोह भग करिकै अपने रूप को बोध करायो । इतने पै हू तू उनकू नही माने है ।

मधुमंगल : अरी गमार गूजरी ! हम तेरी इन थोथी बातन कू नही माने हैं । सुन ! वो हमारे सग हमारो जूँठो खाय है, हमारे सग खेलै, सग सोवै और हमारी बातनि को सुनिकै रीझै है । वो हमे पीटै है हम बाय पीटै है । वो तेरी त्रिलोकीनाथ हमारे सग को सखा है, हम बाय और कछू नही माने है । जो तू कहै कै बाने असुर मारे सो सब हमारी ही सहायता ते मारे और गिरिराज उठायवे मे हू वाकी कहा प्रमुता ही, बाने उँगरिया लगाई तो लट्ठन को सहारी हमने हू लगायो हो ।

ललिता : अरे बाबरे गवारिया ! मैं तो पहिले ही कहि चुकी हूँ कै वो भावाधीन हैं, भवतवत्सल है, याही सो तुम जैसे भवतन को आदर देय हैं ।

मधुमंगल : चुप्प सखी ! खबरदार ! जो भवत-भवत करिकै हमारी नाम बिगार्यो तो अबई गट्ट, पट्ट, सट्ट, झट्ट, लट्ठ तन जायगो । अरी

हम रसिक हैं, प्रेमी हैं और वाही को अग हैं । समझी भाभी ।

ललिता : अरे लाला तू सत्य कहै है । तू जीत्यों में हारी, तुम्हारी स्वरूप ही ऐसी है । पर अब जे बताय के तेरे प्यारे सखा नन्दन-नन्द गोपाल कहाँ मिलिगे ?

मधुमंगल : (प्रसन्न होकर) हा भाभी, अब आई है रस्ता प । अब बताऊ हूँ । देख या नमै मेरी प्राण प्यारी सखा गोपाल श्री जमुना के किनारे एक कदम्ब की डार पकरे अपनी परम प्रिय वस्तु के ध्यान मे निमग्न भयो ठाडो है । सो तू या ही भारग सो चली जा सूधी तक्क, नाक के सूत । वो तोय आगे मिल जायगी । (सखी को जानो) ?

इस प्रकार रास के सवादो का मुख्य उद्देश्य कथा को गति देना नहीं वरन् उन भक्ति मिद्धातो की व्याख्या और प्रतिपादन करना है जो रासमंच की स्थापना के मूल प्रेरक है । साथ ही रास के सवादो मे पात्रो के चरित्र-चित्रण की प्रवृत्ति प्रमुख रूप से पाई जाती है ।

उक्त कथोपकथनो मे कृष्ण मनमुखा और गोपियो का सुंदर चरित्र-चित्रण तो है ही साथ ही उनकी कृष्ण-भक्ति और कृष्ण के स्वरूप का भी अंकन बड़ी कुशलता से हुआ है । रास के यह सवाद इस मंच के उस वातावरण के निर्माण मे महत्वपूर्ण योग देते हैं जो रास के श्रृंगार रस मे किसी प्रकार का विकार नहीं आने देता और प्रेम भरी इन लीलाओ को देखकर भी दर्शक एक श्रद्धामयी पावनता से अभिभूत रहता है ।

रासमंच के इन संवादो की एक विशेषता यह है कि जहा पद्यात्मक सवादो को सटीक बनाने मे गद्य सहायक होता है वहा गद्यात्मक सवादो में पदो का पुट उनकी प्रभावोत्पादकता बढाता है । रास के सवादो मे जहा ब्रजभाषा के गद्य का वर्तमान सांस्कृतिक स्वरूप प्रगट होता है वहा उसकी भावाभिव्यक्ति की क्षमता व सामर्थ्य भी प्रगट होती है ।

### स्वगत-कथन

संवादो के साथ-साथ रास मे स्वगत-कथन का भी पर्याप्त प्रचार है । नित्यरास में प्रवचन की चर्चा हम कर चुके हैं, परन्तु प्रवचन को स्वगत-कथन की श्रेणी मे रखना उचित नहीं होगा, क्योंकि वह रास के दर्शको को संबोधित करके किया जाता है । कृष्ण के प्रवचन के समय राम का प्रत्येक दर्शक रासमंच के एक सक्रिय श्रोता के रूप मे उस प्रवचन मे भागीदार होकर स्वयं रास का एक मूक पात्र बन जाता है जिसका कार्य उस समय कृष्ण के उस उपदेश को सुनकर आनंद प्राप्त करना माना जा सकता है, परन्तु स्वगत-कथन का दर्शक से

सीधा संबंध नहीं होता, इस समय वह केवल दर्शकमात्र ही रहता है। रासमच पर स्वगत-कथन का उपयोग प्रायः तीन स्थितियों में होता है : (१) दृश्याकन के लिए, (२) भावी लीला-स्थिति की सूचना के लिए, (३) मन स्थिति की अभिव्यक्ति के लिए।

### दृश्याकन के लिए स्वगत-कथन

रास का रगमच सीधा और सरल होता है अतः वहां प्रत्येक स्थिति का दृश्याकन नहीं होता। ऐसी दशा में लीला में घटित स्थिति की सूचना स्वगत-कथन द्वारा देने का भी विधान है। उदाहरण के लिए, कालीदह लीला के उपसंहार में दावानल लीला होती है, तब कालीदह के तट पर सब ब्रजवासी सो जाते हैं। सबके सो जाने पर कोई एक पात्र उठता है और वह कहता है, “जाने आज वन में जगली जीव चो चिल्लाये रहे हैं, ताप ते सरीर दह्यो जाय रह्यो है।” फिर वह सब ओर आख उठाकर देखता है और “आग आग” चिल्लाता है जिसे सुनकर सभी जाग उठते हैं और सब मिलकर भय का ऐसा नाट्य करते हैं जैसे सचमुच आग लग गई हो। तब कृष्ण उठकर उन सबकी आख बंद करा कर स्वयं दावानल के पान का अभिनय करते हैं। इस प्रकार इस लीला में पहले स्वगत-कथन और फिर सामूहिक हो-हल्ले से ही दृश्य-रचना की जाती है।

### भावी लीला-स्थिति की सूचना के लिए

स्वगत-कथन का दूसरा रूप लीला संबंधी स्थिति की सूचना के लिए होता है। उदाहरण के लिए ‘ऊखल लीला’ में जब जसोदा कृष्ण को बाधकर अंदर चली जाती है तो कृष्ण कहते हैं, “अहा देखो, पूर्व जन्म में कुबेर के पुत्र नल कुबेर और मणिग्रीव साप के कारण जड़ बनिके अपने उद्धार के ताई हमारे द्वारे पै वृक्ष रूप में ठाड़े हैं। उन्हीं के उद्धार के ताई आज मैंने मैया ते अपने हाथ बंधाये हैं। सो अब चलू और उनको कष्ट दूर करू।” यह कहकर बाल कृष्ण ऊखल को खींच कर वृक्षों के समीप जाते हैं और उनको हाथ का झटका देकर गिरा देते हैं।

### मन स्थिति की अभिव्यक्ति के लिए

रासमच पर सबसे अधिक लवे और प्रभावपूर्ण स्वगत-कथन मन स्थिति की अभिव्यक्ति के लिए ही होते हैं। रास का मच शृंगार-रस प्रधान है अतः निकुजलीला में नायक और नायिका के हृदय की ऐसी मन स्थिति प्रायः हो जाती है जिसे वह किसी से भी प्रगट नहीं करना चाहते। ऐसी दशा में वह स्वगत-कथन के रूप में ही अपने मनोभावों को प्रगट करते हैं। कभी-कभी

प्रेमातिरेक में जब प्रेमी प्रमाद जैसी दशा को प्राप्त हो जाता है, तब वह अपने मनोभावों को अवाध गति से लवे स्वगत-कथन द्वारा प्रगट करता है। उद्धव लीला में भगवान् कृष्ण की ब्रज के विरह में कुछ ऐसी ही दशा हो जाती है। जब उद्धव के सामने ब्रज की चर्चा चलती है तो कृष्ण रास में अवाध गति से दस-पंद्रह मिनट तक ब्रज की और ब्रजवासियों से अपने संबन्ध तथा ब्रज की प्राकृतिक शोभा और सहज स्नेह का बखान करके जाते हैं। ऐसे प्रवचनों में अतीत के वातावरण के शब्दचित्र अपने सहज रूप में उभरते हैं जो श्रोताओं को रसमग्न करने में समर्थ होते हैं। इन स्वगत-कथनों में यद्यपि उद्धव बीच-बीच में उनको (कृष्ण को) टोकते हैं और वह उनको उचित उत्तर देते हैं परंतु इस दृष्टि से हम इस लवे स्वगत-कथन को संवाद नहीं कह सकते। उद्धव की यह टोका-टोकी केवल इस लवे स्वगत-कथन में नाटकीयता का पुट देने भर के लिए ही समझी जानी चाहिए जो स्वगत-कथन को प्रभावशाली बनाती है, अन्यथा कृष्ण के ये उद्गार वास्तव में एक भावभीना लवा स्वगत-कथन ही है। यह स्वगत-कथन पूरे रास में कदाचित्त सबसे बड़ा है जिसमें ब्रज और ब्रजवासियों का बड़ा ही हृदयस्पर्शी वर्णन है। हम यहां उसका कुछ अंश अविकल रूप से उद्धृत करना चाहते हैं।

‘उद्धव लीला’ के आरंभ में विचारमग्न मथुराधीश की झांकी होती है। उदास भाव में मथुराधीश कृष्ण पहले स्वगत-कथन में ब्रज की याद करते हैं और उद्धव को वहां भेजने का निश्चय करते हैं। उद्धव को ब्रज भेजने के पांच कारण निम्न स्वगत-कथन में व्यक्त करते हैं। इस स्वगत-कथन के बीच के दोहे और पद प्रायः गायें नहीं जाते, वह भावातिरेक में गद्यांश के ढंग पर ही बोले जाते हैं। कृष्ण कहते हैं :

ऊधौ को ब्रज भेजि हो, यहै जिये में आज ।

सरि है एकहि पथ में, पांच-पांच मो काज ॥

ऊधौ कू ब्रज भेजिबे की मेरी पहली प्रयोजन तो ये है :

माता जसुदा तात नद, गोपी गोपस ग्वाल ।

घोरज सबहि बंधाय है, कहि है, मिलि है लाल ॥

और दूसरी प्रयोजन ये है कैं :

ऊधौ ज्ञान गुमान में, कहे न समुझत प्रीति ।

गर्व न राखो काहुको, यह है मेरी रीति ॥

या सो याको अभिमान गोपिन द्वारा ही चूर्ण करवाऊँ। याकू ब्रज भेजने की तीसरी प्रयोजन ये है कैं :

सगुन-निगुन द्वै पंथ हैं, कहियत सास्त्र विचार ।

सहज, सहल, तिन मध्य जो, ताकौ होय निरवार ॥

जो कहूँ उद्धव अपनो रंग ब्रजगोपिन पै चढाय सक्यौ तो ज्ञान योग की मारग सूघी सिद्ध है जायगी और जो ब्रज गोपी या पै अपनो रंग चढाय दिगी तो प्रेम भक्ति की मारग सूघी है जायगी । फेरि उद्धव कू ब्रज भेजिवे की चौथी कारन ये है कै :

उद्धव मम अतर सखा, मेरी दूजौ रूप ।

वंचित रहै रस-प्रेम सो, यह नहि कृपा स्वरूप ॥

परम कृपा मेरी फलै, करि वृंदावन वास ।

सो दैहो निज सखा को, उपजै जब अभिलास ॥

ब्रज मे जाये बिना याके हृद मे प्रेम की अभिलाषा की उदय नही होयगी । गोप और गोपिन की प्रेम निरखि कै जब याके हृद मे ब्रजवास की लालसा जगैगी तो मैं जापै कृपा करिकै याहि ब्रजवास प्रदान कहूँगी और पांचमो प्रयोजन ये है कै मोकू मथुरा मे अपने सग के ताई एक रसिक सखा मिल जायगी :

उत मे गोपिन की कृपा, उद्धव पैहै प्रीति ।

इत कारज मेरी सरै, पाँउ रसिक वर भीत ॥

प्रेम भक्ति नवरंग की, देनी ब्रज अभिराम ।

बिना रंग बहिरंग मन, मेरे ढिग कहा काम ॥

श्लोक— यासां प्रेम पाठिकानां स्नातकौ रसिकेश्वर ।

तस्मिन् गुरुकुले ध्येतु प्रेपितो बन्धु भावत ॥

या सो मैं आज मन भावने प्यारे सखा उद्धव कू प्रेम के महाविद्यालय ब्रज भेजू । प्रेम की आचार्या ब्रज ललनान सो प्रेम पाठ पढि पढि कै ही तो मैंने हू ये रसिकशेखर की पदवी पाई है । बाही गुरुकुल मे उन्ही प्रेमाचार्यन के समीप मैं अपने प्रिय बंधु उद्धव कू भेज दऊँ तो ये हू रसिक पदवी प्राप्त करि आबैगी और तब मोकू विरह की लंबी यात्रा करिवे के ताई एक सहचर मिल जायगी ।

या सो और न कछु उपाय ।

मेरी प्रगट कछ्यौ नहि बदि है, ब्रज ही देहु पठाय ।

गुप्त प्रीति जुवतिन की कहि-कहि, याकौ करौ महत ।

गोपिन कौ परबोधन कारन, जैहै सुनत तुरत ।

अति अभिमान करैगी मन मे, जोगिन की इहि भाँति ।

‘सूर स्याम’ यह निश्चय करिकेँ, बैठत हैं मिलि पाँति ।

या सो मैं अब उद्धव जी कू बुलाऊँ हूँ ।



इस स्वगत-कथन के बाद कृष्ण उद्धव को बुलाते हैं। उद्धव आकर कुशल प्रश्न के अनंतर कृष्ण के चिंतित होने का कारण पूछते हैं तो कृष्ण इसका कारण ब्रज की याद आना बतलाते हैं। उद्धव कृष्ण से ब्रज के प्रति उनके इस ममत्व के अतिरेक का कारण जानने की जिज्ञासा प्रगट करते हैं तो कृष्ण भाव-विभोर होकर उनसे ब्रज का वर्णन करने लगते हैं। इस लंबे वर्णन का कुछ अंश यहां उद्धृत किया जाता है।

मैया उद्धव ! मैं ब्रज की कथा तो कू कहा सुनाऊं। सुनिकै तू वाय समुझैगी हू कहा ? वहा के सुख की प्रसंसा तौ मैं कर ही नहीं सकू हू। वहा के दुख के ऊपर मैं यहा के सवरे सुख कू न्योछावर कर सकू हू।

अहा ! वह ब्रज मेरी, जहा मैंने प्यारे सी प्यारी, दुलारे सी दुलारी, कन्हैया जैसी नाम पायी, जहा मैंने मोहन सी मोहन नटवर रूप बनायी, जहा मैंने मधुर सी मधुर रासलीला करी, जहा मैंने सरल सी सरल स्नेही सी स्नेही गोप परिवार पायी, जिन गोप गोपिन नैं मेरी मीठी सी मीठी, गहरी सों गहरी छीनी सी छीनी तीन लोक दुर्लभ प्रीति रम सी पालन पोपन कियी, जो ब्रह्मा के शब्दन मे अपनी धाम अर्थात् सुहृद प्रिय देह पुन. प्राण और आत्मा ये आठ वस्तु मेरे चरनन पै चढाय कैं केवल एक मेरी प्रीति के भिखारी बन गये, वह मेरी ब्रज, वह मेरे ब्रजवासी, मेरे चित्त पै चहे भये, खचे भये हैं।

(ठहर ठहर कर दीर्घश्वास लेकर)

हाय वह मेरी ब्रज जहाँ के तरु लता झुकि-झुकि कैं मेरे चरनन कू छियौ करते, और मौपें फूलन की वर्षा करते, मैं उनकू छीतौ अथवा बसी वजाय देतौ तौ एक सग खिल जाते, रोम-रोम मे मानो फूल उठते और कापवे लगते, झूमिबे लगते, प्रेम के आनंद के आसू बहायवे लगते। उद्धव, तुमने देखें हैं, ऐसैं तरु लता ?

उद्धव : नहीं प्रभो, देखे, कहा सुने हू नहीं हैं।

श्रीकृष्ण : हाय, वह मेरी ब्रज जहा के मोर, मेरे चारो ओर मडल बनाय कैं नृत्य कियौ करते, और वन के समस्त जीव-जंतु गोवर्धन की शिखर पै बैठि के उन मोरन के सग मेरी रासलीला देख्यौ करते, देखें है ऐसे मोर तुमने उद्धव ?

उद्धव नहीं प्रभो, देखें, कहा सुने हू नहीं है।

श्रीकृष्ण : हाय उद्धव यहा मोकू देखि कैं मनुष्य की हू आखिन मैं जल नहीं आवै है और ब्रज के तौ वन के हरिण हरिणी हू डक टक मेरी ओर निहारची करते—और अपने लोचन पात्र सी प्रेमाश्रुन को अर्घ्य मोकू चढायी करते। ब्रज के सुक, पिक आदि पक्षी वृक्षन के अग्रभाग पै बैठि कैं मेरे दरसन

करते, समाधि सुख में डूब जाते। हाथ ऊँची वह मेरी ब्रज कहा है कि जहा की गरु मोकू बछरा की नाई चाट्यो करती, आखिन सो प्रेम धार और ऐननि सो पय धार बहाती। वह मेरी ब्रज जहा की नदी अपनी लहरन की भुजान में कमलन कू लाय कें मेरे चरनन पै चढायी करती। जहा के मेघ मेरे संग मेरे ऊपर छाया करते भये चलयी करते और न्हैनी-न्हैनी झीनी-झीनी फुहियान ते फूल बरषायी करते। ऐसे पशु पक्षी और नदी सरोवर और ऐसे मेघ तुमनें ह देखे है ऊँची।

ऊँची : नाथ यह तौ मोकू एक महान आश्चर्य और स्वप्न-कथा सी लगी रही है।

श्रीकृष्ण : सखे ये सब तौ बहुत बाहर की मोटी बातें है। ये स्थावर और मूढ जीवन की प्रीति की कहानी है। चेतन गोप-गोपीन की प्रीति की कहानी तौ जो मैं हू जन्म भर सुनाऊ तौह पार नहीं पाय सकू हू।

उद्धव : दयानिधे ! वह हू तौ मैं कछु सुनि पाऊँ। अवश्य मैं अधिकारी नहीं हू परंतु श्रवण करिबे कौं मिलतौ रहैगौ तौ लाभ हू कदाचित्त जगि जायगौ और कृपा लाभ हू है जायगौ।

श्रीकृष्ण : उद्धव ! मैं कहा कहूं कहा न कहू। वह मेरी ब्रज जहां के ग्वाल-बाल सखा खाते-खाते अपने मुख सो मीठी-सी वस्तु निकारि कें कहते, “अरे कन्हैया ! यह तौ बड़ी ही मीठी है। यह तौ तेरे ही खावबे जोग है, यो कहि के तुम्हारे भगवान के मोह में अपनी जूठी डारि देते। सुने है—ऐसे सखा।” और तुम हू तौ मेरे परम सखा ही। उद्धव ! कबहू तुमनें हू अपनी प्रसादी मोय खवाई।

उद्धव : हे प्रभो यह बात तौ मेरी कल्पना में हू कबहू नहीं उठी। मैं तौ ‘उच्छिष्टभोजनो दासास्तव माया जये महि।’ आपकी जूठन कू पाय-पाय के आपकी प्रबल माया कू जीतने की इच्छा करिबे वारी आपको दास हू।

श्रीकृष्ण . बस उद्धव ! यही तौ उनकी और तुम्हारी प्रीति में भेद है। तुमकू अपनी चिंता है उनकू मेरी चिंता है। अहा ! ऊँची दुपहरी में कदम्ब की सीतल छैया में जब सब बैठि जाते, गैया मन की मौज सो चर्यो करती, हम बैठे-बैठे छोक जैमते, फिर कोई सखा नरम-नरम दूब उखारि लाते, कोई कोमल-कोमल पल्लव तोरि लाते, कोई फूल लै आते, और उनकी शय्या सजाते, मेरे लिये और दाऊ दादा के लिये, मैं लेट जातौ, वे बैठ जाते, मेरे चार्यो ओर। एक मेरे मस्तक कू गोदी में रख लेतौ, एक मेरे पामन कू अपनी गोदी में पध-राय लेतौ, कबहू द्वै जने एक-एक पाय कू सम्हार बैठते, कोई अपने दुपट्टा सो मेरी मुख पीछती, कोई बीजना करतौ, कोई पाम सहारावतौ, कोई कथा कहतौ, पहली वृक्षतौ, धीरे-धीरे मोकू नीद आय जाती, ऊँची यहां के राजमहल के दुग्ध

फेन जैसी सय्या मेरे ब्रज की पत्तीन की सेज के आगे मोय चुभै है, और उन ग्वालन की गोदी में सिर रखि कै जो सुख की नीद मोय आंमती वु तुम्हारे इन गद्दा तकियान पै नहीं आवै है। कहा सोइवे को सुख, कहा खेलिवे को सुख, कहा खाइवे को सुख, सब ब्रज ही में रहि गयी।

कवित्त : कामरी लकुट मोहि भूलत न एक पल,  
 घुघची ना बिसारी जाकी भाल उर धारे हैं।  
 जा दिन तैं छार्के छूट गई ग्वालिन की,  
 ता दिन ते भोजन न पावत सकारे हैं।  
 'भने यदुवंश' जो पै नेह नन्द बसहू सो,  
 बसी ना बिसारी जो पै बंस विस्तारे हैं।  
 ऊधो ब्रज जैयो, मेरी लैयो चौगान गेंद,  
 मैया ते कहियो हम ऋणिया तिहारे हैं।

हा ऊधो, ऋणिया हूं, कविन की भाषा में ही ऋणिया नहीं, साचे भाव सो ऋणियां हू। तबही तो मैया ने मोकू बाधि दियो, और तबही मैं बाधि गयी, 'ऋणियां न होती, तो न वे ही बाधि सकती और न मैं ही बाधि सकती, वह मैया नहीं मेरे लाड-चाव की मूर्ति है, जसोदा ने ही मोकू जन्म दियो है बाकी सो लाड-दुलार तो मोकू यहाँ स्वप्न में हू दुर्लभ है।

श्लोक : ताम्बूल स्वमुखाद्धं चवित्त मितं को मे मुखे निक्षये दुन्मार्गं प्रसृतंज  
 चाटु वचनैः को मा वशे स्थापयेत् एह्य हीति विदुर सारितः ॥

सवैया : मोहि जिमाय कै बीरी रचाय कै, मात जबहि कर दैन चहा है।  
 ठाडी तो हौ कह्यो कह तो तबै, मुख को लैहो पान कहा है ॥  
 उगारि कै मो मुख डारि सो देती निज मुख पान उगार अहा है।  
 और तो सुख सबै यहाँ ऊधो, जूठन प्रेम को सुख न ह्या है ॥

मैया ऊधो, माता मोकू जिमाय, जब पान की बीरो बनाय कै देवे लगती तो मैं बाकी चूंदरी को छोर पकरि कै मचलिवे लगती, और कहती कै मैं तो ये नाय लऊगी, मैं तो जो तू खाय रही है सोई लऊगी। माता हसि परती, नेह सो नेत्र झलकि उठते, दूध सो छाती भीजि जाती, मोकू उठाय हृदय सो लगा-मती, मुख चूमती फिर एक हाथ सो मेरे दोऊ गालन कू दवाय कै कहती, तो लै म्हीं खोलि, मैं खोल देती, और मैया अपने मुख सो मेरे मुख में चवित्त पान की पीक कर देती, क्षीर सागर की सुधा को, मैं बा पीक की एक बूद पै न्यो-छावर कर दऊ, ऊधो वह इतनी मधुर, इतनी स्वादिष्ट लगती। अब यहा छप्पन भोग के थार हैं परंतु माता जसोदा को चवित्त पान कहा ? हाय पान खायवे तक को सुख मोकू यहा नहीं है, और अधिक कहा कहू।”

इस प्रकार रास के संवादों और कथनों की अपनी परंपरा और शैली है जो नाटक की आधुनिक कथोपकथन प्रणाली से एक विशिष्ट भिन्नता रखती हुई भी अपनी काव्यात्मकता और मौलिकता की महत्ता से अभिमंडित है।

## रास में अभिनय की मुद्राएं और परंपराएं

रास में कायिक अभिनय को विशेष महत्व दिया जाता है। भाव के अनुरूप नेत्र संचालन भृकुटिपात, पग संचालन, आदि का विशेष महत्व है। विशेष भावों को व्यक्त करने के लिए रास में विशेष मुद्राओं का प्रयोग होता है। ये मुद्राएं मुख्य रूप से “चलन, हलन और चितवन” से संबंधित होती हैं जो रास के अभिनय शास्त्र के सूत्र समझे जाने चाहिए। लोकधर्मी नाट्य होने के कारण वैसे रास में अभिनय की सभी मुद्राएं सीधे लोक-व्यापार से संबंधित हैं इसलिए उनमें सहजता और स्वाभाविकता के साथ जीवन से निकटता विद्यमान रहती है, परंतु रास की कुछ ऐसी भी मुद्राएं हैं जो अभिनय के एक अंग के रूप में किसी भाव विशेष की अभिव्यक्ति का लोकप्रिय माध्यम बन गई हैं।

रास के अभिनय में सबसे अधिक महत्व मुख-मुद्राओं का है। मुख-मुद्राओं में सबसे अधिक महत्व मुस्कान का है। कृष्ण और राधा जैसे पात्रों के ओष्ठों पर जब तक कोई करुण प्रसंग ही आकर उपस्थित न हो जाय, सदैव एक मनोहारी दिव्य मुस्कान का वरसते रहना बहुत आवश्यक है। इसी प्रकार किसी प्रिय वस्तु के देखने या नायक-नायिका की वियोग के उपरांत भेंट होने पर परस्पर एक दूसरे को “हे प्यारी” और “हे प्यारे” कह कर कठ लगा कर आलिंगन करना रास की परंपरा है। नायक और नायिका जब दूर से एक-दूसरे को निहारें तो आखों में आख डालकर ग्रीवा को थोड़ा तिरछी करके प्रेम प्रगट किया जाता है। उस समय प्रायः हाथ बाध कर बगल में दबा लिए जाते हैं। संयोग के समय प्रिया-प्रियतम की एकरूपता तथा नैकट्य की अभिव्यक्ति के लिए बराबर खड़े या बैठे रहकर परस्पर गलबहिया डालकर मस्तक से मस्तक मिला लिया जाता है। शृंगार रस के अनेक भाव नयनों से नयन जोड़ कर तथा कटाक्षपात द्वारा व्यक्त कर दिये जाते हैं। क्रोध के समय मस्तक में सलवटे डालकर भौंह तरेर लेना एक स्वाभाविक लोकधर्मी मुद्रा है।

रास में त्रिभंगी कृष्ण की मुद्रा प्रसिद्ध है जो बायें पग के पजे को दायें पग के भूमि पर जमे हुए पजे के आगे तिरछा रखकर और एड़ी को ऊपर उठा कर वनाई जाती है। इस मुद्रा में कमर के साथ ग्रीवा को भी थोड़ा वाई और झुका दिया जाता है तथा बायें और दायें दोनों ही हाथों को तिरछा करके दाईं ओर ऊपर उठाकर उन्हें तिरछे करके उनसे मुरली अधरो पर रख कर उसे बजाने का अभिनय किया जाता है।

इसी प्रकार मान की मुद्रा शरीर को सिकोड़ कर तथा तिरछे बैठकर तथा हाथ को ऊंचा उठाकर ठोड़ी को हथेली पर टेक कर बनाई जाती है। मान मनाने के लिए मानवती के चरणों के निकट नायक एक पग जंघा के नीचे दबाकर तथा दूसरा उकड़ू की मुद्रा में रख कर बैठता है तथा नायिका के चरणों पर हाथ रखकर और ग्रीवा को झुकाकर मान मनाने का अभिनय किया जाता है। जब नायिका नायक को झटक कर अपनी मुद्रा को विपरीत दिशा में (मुड़कर) घुम लेती है तो नायक भी तुरंत उठकर नायिका की ओर आ जाता है और फिर उससे दृष्टि मिलाकर पूर्व मुद्रा में ही उसे मनाने का यत्न करता है।

शोक प्रगट करने के लिए माथे को थोड़ा झुकाकर उस पर ऊंचा हाथ उठाकर तर्जनी टेककर शोक की मुद्रा बनाई जाती है। किसी सुंदर या आश्चर्यजनक वस्तु को कौतूहलपूर्वक निहारने के लिए दोनों पावों की एड़ी उचकाकर माथे पर आस के पार्श्व में एक हाथ टेक लिया जाता है। ओष्ठों पर भी तर्जनी उंगली टेककर तथा आँखों को कुछ चढ़ाकर विस्मय प्रगट किया जाता है। किसी को चिढ़ाने के लिए हाथ की मुट्ठी बाध कर अगूठे को अलग से हिलाकर ठेंगा दिखाने की प्रथा भी रास में प्रचलित है।

रास में जब राधा या मखियो को रास्ते चलते हुए रोकने की स्थिति आती है तो मार्ग चलने वाला पात्र रोके जाने वाले पात्र के चारों ओर मडलाकार गति से चलने लगता है और रोकने वाला पात्र केंद्र में खड़ा रह कर बार-बार, चलने वाले की ओर घूम-घूम कर अभिमुख होता है और उससे रुकने का आग्रह करता है। "ठाड़ी रह री लाड लउँती, मैं माला सुरभाऊँ" जैसे पद भी इसी प्रकार गाये जाते हैं। कृष्ण केंद्र में खड़े होकर कभी इधर और कभी उधर घूमकर तथा एक-दो डग आगे-पीछे हट कर उक्त पद अभिनय के साथ गाते हैं और राधा उनके चारों ओर मडलाकार गति से चक्कर लगाती रहती हैं।

रास में भाव के अनुसार अनेक प्रकार की चालें प्रचलित हैं। कृष्ण की लटक चाल में केवल उनके पग ही एक विशेष गति में नहीं चलते वरन् पगों के आगे बटने के साथ-साथ पूरा शरीर भी साथ ही साथ दाईं व बाईं ओर एक विशेष अंदाज से हिलता है। इसी प्रकार चोर चाल में सारे शरीर को सिकोड़ कर लवे-लवे डग ऊंचे उठाकर फिर बड़े धीरे से एक खास अंदाज से भूमि पर टेके जाते हैं। डगों को रखने के साथ-साथ गर्दन भी पावों के साथ ही दायें या बायें हिलाकर और फिर कान लगाकर पहले आहट सुनने का अभिनय किया जाता है और आखें फाड़कर देखा जाता है कि कोई आ तो नहीं रहा है। उसके बाद फिर पूर्व क्रिया के अनुसार ही दूसरा डग आगे बढ़ाया जाता है। चोर

चाल के समय कोई छीक दे या कोई सखी आती दीख जाय तो फिर सब भूल कर लदर-पदर भागने की चेष्टा की जाती है। मनसुखा की हास्य मुद्राएँ रास में हास्यरस का सफल अवतरण करती हैं। उसकी मुद्राएँ ब्रज के लोक जीवन की मानो समस्त सजीवता ही अपने में समेटे हुए हैं।

भरत ने नाट्यशास्त्र में विस्तार से नृत्य व अभिनय की जिन मुद्राओं का वर्णन किया है उन मुद्राओं के स्वरूप भी रास के नृत्य और अभिनय में देखे जा सकते हैं, परन्तु भरत ने उन मुद्राओं के नाम दिये हैं उनसे वर्तमान रासधारी सर्वथा अपरिचित हैं। रासधारियों ने कुछ मुद्राओं के स्वयं अपने नामकरण भी किये हैं जैसे रास में राधाकृष्ण परस्पर अग से अग हटाकर जो मुद्रा बनाते हैं उसे वे 'युगलैक' मुद्रा या 'एक प्राण दो देह' कहते हैं। नृत्य और अभिनय की अनेक प्राचीन मुद्राएँ रास में प्रचलित हैं परन्तु उनके नाम रास परंपरा को ज्ञात नहीं हैं।

इस भाँति रास में कायिक अभिनय की अनेक मुद्राएँ परिस्थितियों के चित्रण में तथा दर्शकों के मनोविनोद में अपना विशेष योगदान करती हैं।

## रास का रंगमंच, मंचीय उपकरण और दृश्य-विधान

### प्राचीन रासमंडल

प्राचीन युग में संस्कृत नाटको के अभिनय के लिए पक्के प्रेक्षागृह बनाये जाते थे जिनके ध्वंसावशेष आज भी मिलते हैं। संभवतः उसी प्राचीन परंपरा के अनुसार रास का व्यापक प्रचार करने के लिए श्री नारायण भट्ट जी ने भगवान् कृष्ण के कुछ प्रमुख रासलीला स्थलों पर पक्के रासमंडलों का निर्माण कराया था जो आज भी ब्रज क्षेत्र में विद्यमान हैं। नारायण भट्ट द्वारा स्थापित इन रासमंडलों की चर्चा हम पहले कर चुके हैं।

ब्रज क्षेत्र में रासमंडल दो प्रकार के पाये जाते हैं : (१) एकदम खुले, (२) पटी हुई छत वाले। ब्रज क्षेत्र में प्रचुर मात्रा में खुले रासमंडलों का ही निर्माण हुआ। पटे हुए रासमंडल केवल वृंदावन में ही विशेष रूप से देखे जाते हैं। रास वास्तव में एक खुला मंच है, अतः उसके मंच की छत को पाटने की आवश्यकता नहीं होनी चाहिए थी, परंतु वृंदावन में इन पटे मंचों का निर्माण कदाचित् इसलिए किया गया क्योंकि रसिक भक्तों ने वृंदावन को नित्य रास की भूमि के रूप में मान्य किया था और नित्य रास की इस भूमि में नियमित रूप से सदैव रास होते रहे और रास के रसिक उनसे तृप्त होते रहे यह व्यवस्था हित हरिवंश जी के समय में ही हो गई थी। ऐसी दशा में वर्षा ऋतु में इन्द्रदेव को और ग्रीष्म की तपन में सूर्यदेव को नित्य रास के इन नियमित आयोजनों में व्याघात करने का अवसर न मिले इसलिए वृंदावन में पटे हुए रासमंडलों की स्थापना आवश्यक समझी गई होगी।

### खुले रासमंडल

परंतु चाहे ब्रज क्षेत्र के खुले रासमंडलों को ले या वृंदावन के पटे हुए रासमंडलों को, यह सभी मंडलाकार हैं। ब्रज क्षेत्र के खुले रासमंडल भूमि से

लगभग २ फुट से लेकर ४ फुट के करीब तक ऊँचे हैं जो चूने से बनाये गये हैं। इन रासमंडलो को प्रकृति की उन्मुक्त गोद में पूरी तरह सब ओर से खुला रखा गया है। इन रासमंडलो का व्यास लगभग १० गज है। उन पर ऊपर चढ़ने के लिए प्रायः सीढ़ियाँ नहीं बनाई गईं, क्योंकि इन रासमंडलो पर दर्शकों के चढ़ने की कोई आवश्यकता नहीं होती। पहले रास के भक्त प्रायः खड़े होकर ही रास देखते थे, इसलिए इन रासमंडलो की ऊँचाई इस हिसाब से रखी गई है कि उसके चारों ओर दर्शक दूर-दूर तक खड़े होकर भली प्रकार रास का आनंद ले सकें। इन रासमंडलो पर एक ओर पक्का सिंहासन भी बना दिया गया है जिसमें आगे सीढ़ियाँ दे दी गई हैं। सीढ़ियों के पीछे पक्का चूने का सिंहासन के ढग का तकिया बनाया गया है। रास के समय इन सिंहासनो पर गलीचा या रंग-विरंगे वस्त्र बिछा दिये जाते हैं और उनमें से सबसे ऊँची सीढ़ी पर रास के समय प्रिया-प्रियतम तथा उनके नीचे सखी विराजमान होती हैं। सिंहासन के आगे मंडलाकार चबूतरा नृत्य और लीला प्रदर्शन के उपयोग में आता है। कहीं-कहीं इन रास मंडलो में सिंहासन के पीछे वृक्षावली भी है जो रासमंडल के आकर्षण को बढ़ाने के साथ ही स्वरूपों की धूप-ताप और आबी-पानी से रक्षा करने में सहयोग देती है।

ब्रज क्षेत्र में यह रासमंडल बड़े पवित्र और दर्शनीय समझे जाते हैं और ब्रज के भक्त यात्री इनको भी श्रद्धा से नमन करते हैं। जब यह रासमंडल बनाये गये होंगे तब इन पर शायद बराबर रास किये जाते रहे होंगे, परंतु वर्तमान में तो केवल वृंदावन के पटैमा रासमंडलो का उपयोग ही रास के लिए हो रहा है। ब्रज के यह खुले रासमंच या तो केवल ब्रजयात्रा के समय उपयोग में लाये जाते हैं अन्यथा राधा अष्टमी पर बरसाने क्षेत्र में स्थित रासमंडलो का बूढ़ी लीलाओं के अवसर पर उपयोग होता है। आज रास के यह मंच दर्शनीय अधिक परंतु उपयोगी कम हैं।

## पटे हुए रासमंडल

वृंदावन में जो पक्के पटे रासमंच हैं उनका वहाँ नियमित रूप से रास के लिए निरंतर उपयोग होता है। टोपी वाली कुज जैसे रासमंडलो पर तो कभी-कभी एक दिन में चार-पाँच रास भी हो जाते हैं। एक मंडली के रास के समाप्त होने पर दूसरी मंडली वहाँ अपना कार्यक्रम आरंभ कर देती है। वृंदावन के यह पटे हुए रासमंच ब्रज के चूने से बने रासमंडलो में कहीं बड़े और ऊँचे हैं। यह रासमंडल पत्थर से बनाये गए हैं और इन पर दर्शकों के भी ऊपर चढ़कर बैठने की व्यवस्था है।

वृंदावन के यह रासमंडल भूमि से लगभग चार-पाँच गज की ऊँचाई



पर बनाये गये हैं और उन पर दर्शको को सीढ़ी चढ़कर जाना पड़ता है। इन मंडलाकार रासमंडलो के किनारों पर लगभग डेढ़ फुट ऊँचे पत्थर के गवाक्ष भी चारों ओर लगाये गये हैं जिनसे जहाँ रासमंडल का अलंकरण हुआ है वहाँ रास दर्शको की भीड़ में बालको के असावधानी के कारण नीचे गिर जाने का भय भी नहीं रहा है। गवाक्षों के आगे चारों ओर कुछ भूमि खुली है और उसके आगे पत्थर के गोल खवे गाड़ कर बीच में छत खड़ी की गई है। छत के नीचे एक ओर पत्थर का सीढ़ीदार पक्का सिंहासन बनाया गया है तथा सिंहासन के पास ही थोड़ी दूर पर एक-दो कोठरी बना दी गई हैं जो रास के समय शृंगारघर का काम देती हैं।

रास के समय इन रासमंडलो पर फर्श आदि बिछा दिये जाते हैं और सिंहासन के आगे कुछ हिस्से पर सफेद चादनी बिछा दी जाती है जिस पर नृत्य और लीला होती है। चांदनी पर सिंहासन के सामने के दूसरे सिरे पर रास के समाजी बैठते हैं और बीच का भाग रास के लिए छोड़ दिया जाता है। चादनी के तीनों ओर दर्शक बैठ जाते हैं क्योंकि इन रासमंडलो में सिंहासन के पीछे इतना स्थान नहीं होता कि वहाँ दर्शक बैठ सकें या खड़े हो सकें। सिंहासन के पीछे एक साधारण सा गलियारा ही छोड़ा जाता है जो लीला के पात्रों को शृंगारघर तक जाने या प्रवचकों के निकलने के लिए ही काम में आ सकता है। इस मंच पर धूप और वर्षा में भी रास हो सकते हैं, इस दृष्टि से ये सुविधाजनक हैं। इन रासमंडलो को ऐसे ढग से बनाया गया है कि गर्मी में भी वहाँ हवा का झोका लगता रहता है और घुटन प्रतीत नहीं होती। ४००-५०० व्यक्ति तक इन बड़े रासमंडलो पर एकसाथ रास देख सकते हैं।

जैसा कि पुराने रासमंडलो को देखने से प्रतीत होता है पहले मंच चारों ओर से खुला रखा जाता था और दर्शको को चारों ओर से रास देखने की सुविधा थी, परंतु उस समय भी जिस ओर पक्का सिंहासन बनाया जाता था उस ओर से खड़े होकर दर्शक को रास का पूरा आनंद प्राप्त करना कठिन होता होगा, क्योंकि सिंहासन स्वयं दर्शक और रास के पात्रों के बीच व्यवधान का कारण था। संभवतः इसीलिए बाद में वृंदावन में जो पटे हुए रासमंडल बने उनमें तीन ओर ही दर्शको के बैठने की व्यवस्था को स्वीकार किया गया।

### रास प्रदर्शन के लिए मंच-निर्माण

आज भी रास का मंच प्रायः तीन ओर से ही खुला बनाया जाता है। जहाँ कहीं भी रास होता है वहाँ साधारण उपकरणों से सहज में ही रास का मंच तैयार हो जाता है। रासमंच का सबसे अधिक महत्वपूर्ण अंग वह सिंहा-

सन होता है जिस पर रास के आरंभ में राधा-कृष्ण और गोपियों की भाकी होती है और बाद में लीला के अनुरूप यह सिंहासन भी विविध रूपों से उपयोग में आने लगता है। आवश्यक यह होता है कि सिंहासन रास नृत्य की भूमि से कुछ ऊंचा बनाया जाय तथा उसके पीछे कोई दीवाल या किसी प्रकार का कोई ऐसा व्यवधान हो जिस पर एक पिछवाई तान कर मंच को एक ओर से बंद रखा जा सके। इसलिए जहां भी रास होता है वहां किसी भी दीवाल के सहारे एक तखत या ऊंची चौकिया आदि बिछाकर उस पर बीच में एक कोच या दो कुर्सी मिलाकर डाल दी जाती है। तखत को और उस पर बिछाई गई कोच या कुर्सियों को कालीनो या अन्य वस्त्रों से ढक दिया जाता है और सिंहासन के नीचे सामने वाले भाग में बिछावट की जाती है। सिंहासन के नीचे की कुछ भूमि को नृत्य और अभिनय के लिए खाली छोड़ कर (जिस पर प्रायः सफेद चादनी बिछाई जाती है) शेष स्थल दर्शकों के बैठने के लिए छोड़ दिया जाता है। सिंहासन के आगे एक पर्दा लगाना भी आवश्यक होता है। पहले तो जब भी रास में पर्दा करने की आवश्यकता होती थी, तो कोई भी दो व्यक्ति किसी लंबे रंगीन वस्त्र को हाथों से सिंहासन के सामने तान कर खड़े हो जाया करते थे, परंतु अब प्रायः सभी मंडलिया अपने-अपने रग-बिरंगे पर्दे और उसके ऊपर तानने के लिए एक सिली हुई झालर भी रखती हैं। यह पर्दे प्रायः छपी हुई छोट या पीली, हरी या नीली केसरिया साटन या ऐसे ही किसी भड़कीले कपड़े के होते हैं। पर्दा तार बाध कर सिंहासन के आगे लगा दिया जाता है। इस भांति रास का यह सरल और सहज मंच कहीं भी और कभी भी थोड़े से श्रम और उपकरणों से बनाया जा सकता है। कभी-कभी सिंहासन के आस-पास गमले आदि लगाकर उसे और भी आकर्षक बना दिया जाता है। कुछ राममंडलिया अपने साथ कपड़े के ऐसे पर्दे भी रखने लगी हैं जिनमें तिवारी छटी रहती है तथा कुछ बेल-बूटे भी कड़े होते हैं। इन पर्दों को सिंहासन के आगे बाधकर ब्रज की निकुंज का भाव प्रगट करने की चेष्टा की जाती है। कस आदि का दरवार बनाने के समय निकुंज का यह पर्दा ऊपर उठाकर मुख्य पर्दे की झालर के पीछे छिपा दिया जाता है जो सिंहासन के आगे लगा होता है। इस पर्दे को नीचे से ऊपर और ऊपर से नीचे तुरत करके दृश्य परिवर्तन की रास में एक नई व्यवस्था की गई है।

### शृंगार-गृह

अतीत में ब्रज में खुले रासमंडल बनाये गये थे तब उसके साथ शृंगार-घर बनाने की कोई व्यवस्था आवश्यक नहीं समझी गई थी। उस समय रास के स्वरूप किसी निकटवर्ती मंदिर या ऐसे ही किसी स्थान पर सजाये जाते थे

और भावुक भक्त उन्हें अपने कंधों पर चढ़ा कर 'रासमंडल' पर पधराते थे और लीला समाप्त होने पर उन्हें उसी भाँति वापिस भी ले जाते थे। राधा-कृष्ण और सखियों के अतिरिक्त शेष पात्र स्वयं सजकर रासमंडल तक आते थे और उनका रासमंडल में प्रवेश जनता में होकर भीड़ को चीरते हुए एकदम स्वाभाविक रूप से होता था और अपना अभिनय करने के उपरांत वह जनता में होकर ही वापिस लौटते थे, परंतु वृंदावन के परवर्ती पक्के रासमंडलों के साथ शृंगार-गृह भी बने हैं। ऐसी दशा में अब जनता को चीरते हुए केवल वही पात्र मंच पर आते हैं जिनकी भूमिका के लिए ऐसा करना नाटकीय दृष्टि से आवश्यक हो। हास्य रस के पात्र प्रायः भीड़ को चीर कर आना ही पमद करते हैं और भीड़ में से लीलास्थल तक आते हुए भी वह एक-दो ऐसे कार्य या भाव-प्रदर्शन बीच में ही कर जाने हैं कि दर्शक उनके लीलास्थल तक पहुँचने से पहले ही उनकी ओर आकर्षित हो जाय।

जहाँ रास के पक्के मंच नहीं हैं और रासलीला के लिए पिछवाई तान कर आगे सिंहासन लगाया जाता है वहाँ यदि पिछवाई के पीछे कोई खाली स्थान हो तो उसका उपयोग शृंगार-गृह के लिए कर लिया जाता है या सिंहासन के पार्श्व में यदि कोई कमरा या कोठरी हो, तो उसका उपयोग शृंगार के लिए कर लिया जाता है।

**शृंगारी :** प्रत्येक रासमंडली अपने साथ एक शृंगारी अवश्य रखती है जो स्वरूपों को सजाता है तथा रासमंडली के वस्त्रों और वेगमूपा का प्रबंध और देखरेख करता है। रास के अतिरिक्त समय में भी मंडली की ओर से स्वरूपों की देखरेख का काम शृंगारी के ही सुपुर्न होता है। वह सदा स्वरूपों के साथ ही सलग्न रहता है, इसलिए रास के भक्त शृंगारी को प्रसन्न रखने की विशेष रूप से चेष्टा करते हैं, क्योंकि बिना शृंगारी के किसी भी मंडली से बाहर के व्यक्ति की पहुँच स्वरूपों तक नहीं हो पाती।

रास आरंभ होने से पूर्व भी यह शृंगारी का ही कार्य होता है कि वह शृंगार की पेटियों के साथ सबसे पहले स्वरूपों को लेकर रास-स्थल पर पहुँचे और उनका शृंगार करे। शेष मंडली तभी रास के लिए जाती है जब वे समझ लेते हैं कि अब स्वरूप तैयार होने को होंगे। मंडली के इन अतिरिक्त व्यक्तियों के पहुँचने पर स्वरूपों के सिंहासन पर पधारने के साथ समाजी अपने साजों को सम्हालते हैं और नित्यरास प्रारंभ हो जाता है।

### रास में स्वरूपों का शृंगार

रास में सबसे अधिक ध्यान कृष्ण, राधा और सखियों के शृंगार पर दिया जाता है, और उन्हें अधिक से अधिक आकर्षक रूप में मंच पर प्रस्तुत

करने की चेष्टा की जाती है। इस शृंगार में भी सबसे अधिक ध्यान स्वरूपों के मुख-मंडल को सजाने पर दिया जाता है।

## मुख-शृंगार

रास के मुख-शृंगार के लिए सबसे पहले आवश्यकता एक बालटी पानी की होती है। स्वरूप अपना मुख धोकर और पोछकर अपने आपको शृंगारी के समक्ष प्रस्तुत करते हैं। अनुभवी और पुराने स्वरूप शीशा देखकर स्वयं भी अपना मुख-शृंगार कर लेते हैं।

पहले रास में स्वाभाविकता बनाये रखने के लिए शृंगार से पूर्व किसी प्रकार का लेपन नहीं किया जाता था, परंतु बाद में शृंगार से पूर्व चकली पर मुर्दासिन घिसकर स्वरूपों के मुख पर उसका हल्का सा लेपन किया जाने लगा है जिससे मुख-मंडल पर कुछ सफेदी और ललोही उभर आती है। कुछ मंडलियों में अब मुख-शृंगार से पूर्व लेपन के लिए सूखे पाउडर का भी प्रयोग चल पड़ा है। लेपन हो जाने के उपरांत कृष्ण के मस्तक पर रोली घिसकर चंदन तथा राधा और गोपियों के मस्तक पर लवी बिंदिया लगाई जाती है तथा कपोलों से भीहो के निकट तक पीले चंदन तथा गोपी चंदन घिसकर सीक से छोटी-छोटी बूंदें रखकर आकर्षक बेल जैसी चित्रकारी करके स्वरूपों का मुख-मंडल चित्रित किया जाता है। कभी-कभी इस चित्रकारी को अधिक प्रभावशाली बनाने के लिए बीच-बीच में 'चमकी' का भी प्रयोग किया जाता है। अधिक महत्वपूर्ण अवसरों पर विशेष रूप से होने वाले रास के आयोजनों में लाल, पीली, हरी और सफेद कटोरियों का उपयोग करके उन्हें सीक से गोद लगाकर मुख-मंडल पर जमाया जाता है और कटोरियों की बेल बनाई जाती है। कटोरियों का यह शृंगार रास में ही नहीं रामलीला आदि अनेक लोक मंचों पर होता आया है। रास में इसका प्रारंभ अयोध्या की रामलीलाओं के अनुकरण से हुआ है।

स्वरूपों की आँखों को कटीली बनाने के लिए गीले काजल का प्रयोग किया जाता है। काजल या कोयले को घिस कर स्वरूपों की भीहो भी गहरी और नुकीली कर दी जाती है। माथे पर एक कोने में कहीं काली आड़ या खौर भी स्वरूपों को नजर से बचाने के लिए लगा दी जाती है। नासिका के उभरे हुए मध्य भाग में काली भाल भी बनाई जाती है और कभी-कभी स्वरूपों की ठोड़ी या कपोलों आदि पर काला तिल भी सीक से बना दिया जाता है। मुख-शृंगार के उपरांत स्वरूप रास के वस्त्र धारण करते हैं और फिर उनका मुकुट शृंगार किया जाता है।

## श्रीकृष्ण का मुकुट शृंगार

### कृष्ण का मुकुट

रास के शृंगार में सबसे अधिक महत्वपूर्ण भगवान कृष्ण का मुकुट होता है। रास का यह मुकुट रासमंडली में समस्त शृंगार से पृथक् विशेष रूप से मूर्ति के समान पूज्य भाव से रखा जाता है और उसको रास के लिए मस्तक पर धारण करने से पूर्व कृष्ण बनने वाला अभिनेता प्रणाम करके इसे धारण करता है। मुकुट धारण होने के उपरांत मुकुटधारी को साक्षात् कृष्ण रूप ही मान लिया जाता है और तब सभी को उससे उसी रूप में व्यवहार करना होता है। मुकुट धारण करने के उपरांत जो भी रास के शृंगार-घर में जाता है वह श्रद्धापूर्वक स्वरूपों को दंडवत् प्रणाम करता है। रासमंडली के स्वामी भी रासारंभ से पूर्व शृंगार-गृह में आकर अथवा स्वरूपों के सिंहासन पर पधारते ही उनकी चरण वंदना करते हैं।

भगवान कृष्ण का रास का मुकुट मथुरा-वृंदावन के कारीगरों द्वारा विशिष्ट प्रकार से बनाया जाता है जो एक छोटी-सी सलमा की टोपी-सी के ऊपर टिका होता है जो पगड़ी के सहारे सिर से बंधी रहती है। मुकुट का मंडल कुछ खम खाया हुआ-सा दायी या बायी ओर झुका होता है। यह मुकुट कुछ मंडलाकार-सी आकृति का होता है जो ऊपर जाकर तिकोना-सा हो जाता है। इसके ऊपरी भाग में एक छोटी-सी किरणों से सुसज्जित नोक रहती है। रास में कृष्ण के यह मुकुट कुछ मंडलियों की भावनानुसार दायी ओर झुके रहते हैं और कुछ के बायी ओर। जिन मंडलियों के कृष्ण रास में दायी ओर झुका मुकुट धारण करते हैं वे अपने को वल्लभ कुली (वल्लभ संप्रदाय से संबद्ध) तथा जो मंडली बायी ओर झुका मुकुट धारण करती हैं वे अपने को निम्बार्कीय मंडली मानती हैं। इन तथाकथित वल्लभ कुली तथा निम्बार्कीय मंडलियों की रास की पद्धति एकदम समान है, परंतु मुकुट को लेकर ही इन मंडलियों के दो दल हो गये हैं जिनमें पिछले दिनों बड़ा वितंडावाद भी हो चुका है। मथुरा के न्यायालय में इस सवध में दोनों दलों में लंबी मुकद्दमेबाजी भी हुई, परंतु उसका कोई सतोपजनक परिणाम नहीं निकला। दोनों वर्गों में प्रचलित रास के मंचीय स्वरूप के एक होते हुए भी मुकुट के प्रश्न पर वितंडावाद क्यों उठा इसका रास के विकास से भी संबंध है अतः यहाँ उन परिस्थितियों का उल्लेख कर देना अप्रासंगिक होते हुए भी अनावश्यक न होगा जिनके कारण यह मतभेद इतना उभरा। रास के शृंगार की चर्चा से पूर्व हम इस प्रसंग का भी उल्लेख यहाँ कर देना चाहते हैं।

## दायां और बायां मुकुट

प्रारंभ में जब करहला में रास का उदय हुआ उस समय कृष्ण को मयूरपखो का मुकुट ही धारण कराया गया था। करहला में पैरो के उस मुकुट के जो अवशेष सुरक्षित हैं वह स्वयं इसके प्रमाण हैं। यह मुकुट उस समय संभवतः दायां ओर ही झुका रहा होगा। इसके दो कारण थे :

(१) करहला के रासधारी रास में दायां ओर झुका मुकुट ही धारण करते रहे हैं। इनके अनुसार रास का परंपरागत मुकुट यही है।

(२) वल्लभाचार्य जी का रास से एक अनुश्रुति द्वारा जो संबंध जुड़ा माना जाता है उससे भी रास के मुकुट का दायां ओर झुका होना प्रतीत होता है क्योंकि वल्लभ संप्रदाय के देश-प्रसिद्ध श्रीनाथजी के मंदिर में तथा अन्य पुष्टि संप्रदायी मंदिरों में भी यही मुकुट धारण होता है। अष्टछाप के मुकुट के वर्णनों में भी मुकुट का दायां ओर झुका होना ही ध्वनित होता है, परंतु हित हरिवंश जी के नेतृत्व में वृंदावन में रास का जो विकास हुआ उसमें रसिकों ने रास में जो मुकुट धारण कराने की परंपरा डाली वह मुकुट संभवतः बायां ओर झुका हुआ था। इन रसिकों ने रासेश्वरी का पद राधा को दिया था अतः उनकी भावना के अनुसार रास में रासेश्वरी राधा के अनुगत उनके रसिक प्रियतम के मुकुट की लटक भी अपनी प्राण प्रियतमा राधा के चरणों की ओर ही झुकी रहे यही इन अनन्य रसिकों को प्रिय था। ब्रज में राधा-भक्ति का उदय मूलतः निम्बार्क संप्रदाय की देन थी, अतः राधा की उपासिका इन रासमंडलियों के लिए लोक मानसवाद में निम्बार्कीय कह कर पुकारने लगा।

श्री नारायण भट्ट के यत्न से रासमच का जो समन्वित स्वरूप खड़ा हुआ उसमें रास की दोनों ही परंपराएँ एक-दूसरे से मिल गईं और वे अपनी-अपनी भावना के अनुसार प्रिया-प्रियतम का श्रृंगार करती रही। उस समय इन मंडलियों में मुकुट के मामले में कोई अंतर्विरोध होने का कोई प्रमाण उपलब्ध नहीं होता। मोटे रूप से तब करहला के रासधारी दायां और वृंदावन की रस-भक्ति की उपासिका रासमंडली कृष्ण के मस्तक पर बायां मुकुट धारण कराती थी।

परंतु धीरे-धीरे वल्लभ संप्रदाय का आकर्षण रास की ओर बढ़ने लगा। गोस्वामी विट्ठलनाथ जी के समय से ही वल्लभ संप्रदाय में माधुर्य भावना का विस्तार हो गया था। तभी श्रीनाथ जी की सेवा को राजसी विस्तार देने के साथ-साथ विट्ठलनाथ जी ने सामूहिक ब्रजयात्रा की भी नींव डाल दी थी। कालांतर में रासलीला इन ब्रजयात्राओं का प्रमुख अंग हो उठी। ब्रजयात्रा में वल्लभ संप्रदाय के गोस्वामियों के साथ प्रायः करहला के रासधारी ही

यात्रा करते थे क्योंकि तब रास का नेतृत्व उन्हीं के पास था और उनसे उन्हें अच्छी आय होती थी। करहला के रासधारियों ने यात्रा पर अपना यह अधिकार बनाये रखने के लिए वल्लभ संप्रदाय के गोस्वामियों में और अधिक घनिष्ठता स्थापित की और उनमें से कुछ मंडलियों ने वल्लभ संप्रदाय के मुख्य ठाकुर श्रीनाथ जी का मुकुट भी रासमंडली के लिए प्राप्त कर लिया। यह मुकुट विशेष अवसरो पर रास में कृष्ण के स्वरूप को धारण कराया जाता है और जब रास में कृष्ण के स्वरूप श्रीनाथ जी का मुकुट धारण करते हैं तो इस मुकुट के प्रति अपनी श्रद्धा और सम्मान व्यक्त करने के लिए पुष्टि संप्रदाय के गोस्वामिगण (तिलकायत भी) खड़े होकर ही रास देखते हैं।

श्रीनाथ जी का यह मुकुट रासमंडलियों के लिए बहुत सम्मानसूचक समझा गया और इस मुकुट से युक्त रासमंडली को घनाढ्य वल्लभ संप्रदायी वैष्णवों से लाभ भी अधिक होने लगा। धीरे-धीरे वल्लभ संप्रदाय के गोस्वामियों में यह विचार भी बल पकड़ गया कि वल्लभ संप्रदाय द्वारा आयोजित ब्रज-यात्रा में वही मंडली रास करे जिसे श्रीनाथ जी का मुकुट प्राप्त हो। इस प्रकार से बहुत-सी प्रमुख मंडलियाँ अपने आपको ब्रज-यात्रा के अधिकार से वंचित अनुभव करने लगी और उनमें दायें मुकुट वाली का विरोध उभरा।

वल्लभ संप्रदाय की आर्थिक दृष्टि से लाभकर ब्रज यात्राओं पर दायें मुकुट का एकछत्र अधिकार हो जाने पर दायें मुकुट के पक्षपाती रासमंडली के स्वामियों ने बरसाने में राधा अष्टमी के अवसर पर होने वाली बूढ़ी लीलाओं को अपनी शक्ति परीक्षा का केंद्र बनाया। रास का नेतृत्व नारायण भट्ट जी ने स्वयं करहला के रासधारियों को ही प्रदान किया था जो उनके महयोगी थे अतः बरसाने में बूढ़ी लीलाओं के अवसर पर भी प्रायः करहला की मंडलियाँ ही रास करती थी, परंतु करहला के रासधारियों के वल्लभ संप्रदाय के अनुगत हो जाने पर अन्य निम्बार्कीय रासमंडलियों ने यह प्रचार किया कि राधा रानी की नगरी में तो राधा के चरणों की ओर झुके मुकुट से ही रास हो सकता है, अतः या तो करहला वाले अपना मुकुट बदलें अन्यथा बरसाने का रास निम्बार्कीय मंडलियाँ ही करेंगी। बरसाना राधा-भक्ति का ब्रज में मुख्य केंद्र है अतः यह माग इस क्षेत्र में लोकप्रियता प्राप्त कर गई।

## मुकुट का मुकदमा

जब यह मामला बढ़ा और समझौते की कोई संभावना न रही तो मामला न्यायालय में पहुँचा। दोनों ही पक्षों ने घर्मशास्त्रों और साहित्य के प्राचीन उल्लेखों के आधार पर न्यायालय में अपने मुकुटों की प्रामाणिकता सिद्ध करने की चेष्टा की, परंतु अंग्रेजी शासन में न्यायाधीशों को भारतीय

घर्म और कला के इन आंतरिक पतों के अतर्तम में पैठकर ऐसे तथ्यों के निरूपण का अवकाश कहा था ? अतः न्यायाधीश ने दोनों पक्षों की तुष्टि के लिए निर्णय दिया कि रास का मुकुट न तो दायी ओर झुकाया जाय न बायी ओर, वह एकदम सीधा कर दिया जाय, परंतु इस निर्णय से कोई भी पक्ष संतुष्ट न हो सका। फल यह हुआ कि ब्रजयात्रा पर दाये मुकुट वालो का एकाधिकार हो गया और वे वल्लभकुली कहे जाने लगे और बरसाने की बूढी लीलाएं तब से बायें मुकुट वाली निम्वाकीय मडलिया करने लगी। इस झगडे से रासमडलियों को कोई लाभ न होकर व्यर्थ के मतभेद उभरे और इससे उस भावना को ठेस लगी जो नारायण भट्ट जी जैसे भक्त आचार्य ने रास के समन्वय द्वारा निर्मित की थी।

इसे समय की गति का ही प्रभाव कहा जायेगा कि आज बरसाना के उस क्षेत्र में जहा नारायण भट्ट जी ने रासमडलो की स्थापना करके बूढी लीलाओ का आरंभ किया था और करहला-वासियों को रास के कर्णधार के रूप में आगे बढ़ाया था वहा से उनका आधिपत्य उठ गया है। अब करहला और उनकी परंपरा के रासधारी प्रमुख रूप से वृंदावन में आकर बस गये हैं और रस-भक्ति का जनक वृंदावन आज दायें मुकुट वालो का मुख्य केन्द्र है। बायें मुकुट का प्रभाव अपनी ही भूमि वृंदावन में आज गौण हो गया है और अब उसे बरसाने के उस रास क्षेत्र में टिकाव मिला है जो पहले करहला वालो का कार्यक्षेत्र था। दूसरी ओर वृंदावन में आज दाये मुकुट की मडलियों की धूम है। वृंदावन ही क्या वर्तमान में तो पूरे ब्रज में दायें मुकुट वालो का ही अधिक प्रभाव है। सब प्रसिद्ध मडलिया इस समय दाये मुकुट की ही हैं। बाये मुकुट को धारण करने वाली केवल इनी-गिनी ही रासमडलिया हैं और उनका कलात्मक स्तर भी बहुत उभरा हुआ नहीं है। इसलिए मुकुट के इस विवाद से बरसाने की बूढी लीलाओ के स्तर में गिरावट ही आई है और ब्रज का यह सर्वप्रमुख प्राचीन रास महोत्सव का मेला काफी फीका पड़ गया है। ऐसा अहत्वपूर्ण उत्सव तो यदि सब रासमडलियों के सामूहिक सहयोग से ही संपन्न हो तो वह कही अधिक कलात्मक और प्रभावपूर्ण बन सकता है, अस्तु।

## रास का शृंगार

### मूंड बाधना

मुख-शृंगार हो चुकने पर वस्त्र धारण करने के बाद स्वरूपों का मुकुट शृंगार किया जाता है। मुकुट शृंगार से पूर्व सब स्वरूपों के मस्तक पर एक चौकोर काला कपडा, जो रूमाल से कुछ अधिक लंबा-चौड़ा होता है, वालो को



ढककर गाठ लगाकर सिर के पीछे की ओर बाधा जाता है। इसे 'मूंड बाधना' कहते हैं। इस मूंड बाधने का एक प्रत्यक्ष लाभ यह है कि वालो की चिकनाई से मुकुट खराब नहीं होते तथा नृत्य के समय वालो के इधर-उधर छितरा जाने या मुकुट के ढीले होने का डर नहीं रहता। यहाँ यह ध्यान रखने की बात है कि रास के स्वरूपों के बाल प्रायः कटाये नहीं जाते। वे स्त्रियों के बालों जैसे लंबे होते हैं।

### श्रीकृष्ण का शृंगार

श्रीकृष्ण के मस्तक पर सबसे पहले उनके ग्वाल वेश के अनुरूप पगड़ी बाधी जाती है। इस पगड़ी के लपेटों में ही काले कपड़े की लगभग एक गज लंबी सिली हुई गोटे से सजी हुई चौटी पीछे की ओर लटकती हुई बाध दी जाती है जो ऊपर से चौड़ी और नीचे की ओर से सकरी होकर नुकीली होती जाती है। यह चौटी रास के समय कृष्ण के स्वरूप के कटिभाग तक आ जाती है और नृत्य के समय हिलती हुई बड़ी भली प्रतीत होती है। पगड़ी के लपेटों के साथ ही कानों के ऊपर कुडल भी धारण करा दिए जाते हैं। मुख पर आगे की ओर काले रंग की कुछ लटे भी इधर-उधर डाल दी जाती है जो प्रायः स्त्रियों की चौटी गूथने के उपयोग में लाये जाने वाले चुट्टीलो जैसी ही लंबी होती हैं। यह कृष्ण के लंबे और घुघराले बालों के प्रभावकारी प्रदर्शन के लिए शृंगार में लगाई जाती हैं। पगड़ी के ऊपर रास का मुकुट बाधा जाता है जो माथे के ऊपर सिर के अग्रभाग में सुशोभित रहता है। यह मुकुट साधारणतः सलमा का होता है परन्तु कुछ रासमंडलियों पर चादी के सोने का पानी चढ़े जडाऊ मुकुट भी हैं। यह रास के भक्तों द्वारा भेंट किए हुए हैं। इस मुकुट के साथ ही इसी में सटाकर मोर पक्ष भी धारण कराया जाता है और मुकुट के नीचे पुष्पों की अथवा मोतियों की बंदनी बाधी जाती है। यह बंदनी ब्रज के माली बनाते हैं या रास के शृंगारी स्वयं ताजा फूलमालाओं से तैयार कर लेते हैं। नाक में बुलाक धारण कराई जाती है। आजकल कभी-कभी सिरपेच नाम का एक दूसरा मुकुट भी रास के कृष्ण को धारण कराया जाने लगा है जो काली पट्टी के ऊपर बाध दिया जाता है। रास के मुकुट को ब्रजरत्न कहा जाता है।

रास का परंपरागत मुकुट भारी होता है जिसे छोटे बालक नहीं साध पाते। इसलिए जब बाललीला में कोई बहुत छोटा बालक कृष्ण बनाया जाता है तो उसे केवल कुडलो के साथ मयूर-पक्ष ही धारण करा दिया जाता है।

पहले कभी-कभी रासमंडलियों में कृष्ण का वल्लभ सप्रदाय के मंदिर के ठाकुरों की भाँति कुलह, टिपारे, चन्द्रिका और सेहरे का शृंगार भी होता था, परन्तु अब यह शृंगार बहुत कम देखने में आता है।

मस्तक के इस शृंगार के अतिरिक्त कृष्ण के गले में कठा, मोतियों की

मालाएं, रेशमी मालाएं, दुलड़ी आदि भी धारण कराई जाती है। बाजुओं पर मोतियों के बाजूबद कलाई में कड़ूला आदि भी धारण कराये जाते हैं।

## श्रीकृष्ण के वस्त्र

रास में आजकल श्रीकृष्ण की दो प्रकार की वेशभूषा का प्रचलन है : (१) कटिकाछनी की वेशभूषा, (२) बगलवदी की वेशभूषा। कभी-कभी कटिकाछनी के स्थान पर बारहबंदी भी धारण करा दी जाती है। परंतु चाहे कटिकाछनी का शृंगार हो चाहे बारहबंदी या बगलवदी का, उसके ऊपर कमर में कपड़े की पेटी बांधकर एक पटका अवश्य बांधा जाता है। दूसरा पटका कंधे पर दुकूल के स्थान पर डाला जाता है। पात्रों को पहले चूड़ीदार पायजामा पहना कर फिर उसके ऊपर पीतावरी (रेशमी रंगीन धोती को रास की भाषा में पीतावरी कहा जाता है, जो प्रायः केसरिया रंग की होती है) पहनाई जाती है और उसके ऊपर फिर सफेद सूत की डोरी में पिरोये गये घुघरू बांधे जाते हैं। रासमंडली के शृंगारी डोरी में घुघरू गूथने की कला में बड़े कुशल होते हैं। वह घुघरू चमड़े में सिले घुघरूओं से कहीं अधिक बजते हैं और साथ ही टूटते भी बहुत कम हैं। इन वस्त्रों और शृंगार के अतिरिक्त कृष्ण के स्वरूप के साथ लकुट और मुरली का होना भी आवश्यक होता है। मुरली को प्रायः कृष्ण-वक्ष से बंधे पटुका में खोस कर रखते हैं।

## श्री राधा का शृंगार और वेशभूषा

श्री राधा का मूंड बांधकर उनके भी काले अलक लटकाये जाते हैं और मस्तक के ऊपर चंद्रिका और उसके नीचे वदनी बांधी जाती है। राधा के लिए मोती की वदनी भी धारण कराई जाती है। कुछ चंद्रिका ही ऐसी बनाई जाती हैं कि उनमें चंद्रिका के साथ ही वदिनी सलग्न रहती है। ऐसी चंद्रिका धारण करा देने पर फिर वदिनी अलग से धारण कराने की आवश्यकता नहीं रहती। राधा जी की नाक में नथ, भुजाओं पर बाजूबद, कंठ में कंठा, दुलरी आदि आभूषण, कलाई में चूड़िया और अंगुली में अंगूठी भी धारण कराई जाती है।

राधा जी के वक्ष पर चोली, अंगरखी या बारहतनी धारण कराई जाती है। पावों में पायजामा के ऊपर लहंगा और फिर लहंगे के ऊपर साडो पहनाई जाती है। शीश पर वे ओढ़नी ओढ़ती हैं। उनकी कमर में भी कपड़े की पेटी बांधी जाती है।

## सखियों व अन्य नारी पात्रों का शृंगार और वेशभूषा

सखियों और राधा जी के शृंगार में मुख्य अंतर केवल यह है कि

सखियों को चद्रिका धारण नहीं कराई जाती। सखी ही क्या राधा के अतिरिक्त राम में किसी भी अन्य नारी पात्र को चद्रिका नहीं पहनाई जाती। विष्णु के साथ लक्ष्मी या योगमाया 'जन्म लीला' में आती है, परंतु उन्हें भी चद्रिका नहीं पहनाई जाती। यह सब नारी पात्र मस्तक पर मृकुटी और वदिनी ही धारण करते हैं। इन पात्रों का भी मूड बाधा जाता है और उन्हें काले डोरो के बने अलक भी पहनाये जाते हैं।

इन सभी नारी पात्रों के वस्त्र वही होते हैं जो राधा जी की वेशभूषा है। अंतर यही होता है कि सखियों की पोशाक राधा जी में कुछ कम चमकीली और कम भडकीली रहती हैं। लक्ष्मी और योगमाया को नृत्य नहीं करना होता, अतः उन्हें लहंगे के नीचे चूड़ीदार पायजामा भी नहीं पहनाया जाता।

अन्य नारी पात्रों में रास में जसोदा, रोहिणी, देवकी, कीरत, पूरनमासी, पुरोहितानी, ढाड़िन आदि नारी पात्रों की पोशाक भी गोपियों जैसी ही होती हैं। इन्हें भी पायजामा नहीं पहनाया जाता। इनके वस्त्र अवस्था और भूमिका के अनुसार कम और अधिक तडक-भडक के होते हैं। यह सब पात्र घूघट लगाने वाले हैं इसलिए इनके मस्तक पर वदिनी और मृकुटी भी नहीं धराई जाती।

### पूतना की वेशभूषा

इन नारी पात्रों के अतिरिक्त कस के पक्ष की एक नारी पात्र पूतना भी एक लीला में मंच पर आती है। कस द्वारा जब पूतना दरबार में बुलाई जाती है तब वह काली साड़ी, काली ओढ़नी तथा लंबे बाल फैलाये और काला मुह (कोयले से) किये रहती है। कुछ मडलिया कपड़े के बने काले मुखौटे का भी प्रयोग करती हैं जो पूतना के मुह के आगे लगा होता है। मुखौटा होने पर फिर काला मुह करना आवश्यक नहीं रहता। जब यही पूतना नन्द भवन के लिए प्रस्थान करती है तो काले कपड़े बदल कर गोंटे का लहंगा-ओढ़नी पहनती है और घूघट मार लेती है। कृष्ण द्वारा मारे जाने पर वह अपना घूघट उधाड़ देती है तब उसका काला मुह या काला मुखौटा दर्शकों के सामने आ जाता है। इसी से मरने के बाद ब्रज के लोग पूतना को पहचानते हैं और उसे उठाकर दाह संस्कार के मिस शृंगार-घर में ले जाते हैं।

### रास के पुरुष पात्रों की वेशभूषा

वलराम जी • वलराम जी की वेशभूषा वही होती है जो कृष्ण की है।

नन्दबाबा • पावो में सूती पीतावरी (रंगीन धोती) वक्ष पर जामा या झगा तथा शीश पर पाग धारण करते हैं और उनके गोप वेश को व्यक्त करने के लिए पाग के ऊपर भी एक पट्टा बाधा जाता है। उनकी कमर में फेंटा व

दोनों कंधों पर पडा लवा दुकूल रहता है। वे सफेद दाढ़ी-मूछ लगाते हैं तथा उनके हाथ में माला, भोली और लाठी रहती है।

वृषभानु, वसुदेव, अक्रूर, उद्धव, तोष, श्रीदामा और ढाढी . यह सब पात्र रास में लगभग एक-सी ही वेशभूषा धारण करके आते हैं। ढाढी को छोड़कर रास के ये सभी पात्र या तो राजवर्ग के हैं या कृष्ण के अनन्य सखा हैं। इसलिए इनकी विशिष्ट स्थिति है। यह या तो शीश पर पगड़ी बांधते हैं या साफा और उसके ऊपर मिरपेच धारण करते हैं। श्रीदामा को सिरपेच के साथ मोर पख और कुंडल भी धारण कराये जाते हैं क्योंकि वे राजकुमार और श्रीराधा के भाई हैं। वैसे कुछ मडलिया उन्हें केवल साफा और सिरपेच पर भी रखती हैं। पावों में वृषभानु, वसुदेव और ढाढी चूड़ीदार पायजामा और मोजा अथवा पीतावरी दोनों में से कुछ भी धारण कर सकते हैं परन्तु ढाढी चूड़ीदार पायजामा ही पहनता है। अक्रूर और उद्धव अधिकतर पीतावरी धारण करते हैं। वक्ष पर ये सब पात्र वगलबंदी, जामा या झगा पहनते हैं। कमर में फेंट तथा कभी-कभी दोनों कंधों पर दुकूल भी रहता है। वसुदेव और अक्रूर के हाथ में तलवार या कमर की फेंट में कटार भी हो सकती है। शेष पात्र हाथ में प्रायः हल्की सी छड़ी रखते हैं।

कंस और इंद्र : कंस चूड़ीदार पायजामा, मोजा तथा पारसी मच पर प्रचलित राजसी पोशाक पहनता है। सिर पर करल के ऊपर गोल मुकुट बाधा जाता है। गले में मोतियों की माला व हार आदि पहनाये जाते हैं और मोटी रौबीली मूछे लगाई जाती हैं। उसके हाथ में तलवार रहती है। पहले कंस को रास में काला (राजसी रग का) झगा पहनाया जाता था परन्तु अब वह कहीं देखने में नहीं आता।

रास में इंद्र भी वही वेशभूषा धारण करता है जो कंस पहनता है। अंतर यही है कि कंस के मस्तक पर गोपी चंदन से त्रिपुंड बनाया जाता है जबकि इंद्र के मस्तक पर रोली का वैष्णवीय तिलक रहता है।

दीवान जी . ये कंस के मंत्री होते हैं। इनके एक पाव में पायजामा और दूसरे में धोती रहती है। मुह पर काले-पीले टिपके लगे होते हैं, माथे पर नुकीला टोप कपड़े से लिपटा हुआ लगा रहता है। एक कंधे पर लवा दुपट्टा रहता है जो दीवान जी के मच प्रवेश के समय उनके पीछे-पीछे जमीन पर घिसटता चलता है। इनकी कमर में प्रायः पिस्तौल का खाली खोखला लटकता रहता है। कपड़ों की पोटी इनके पेट से बाध कर इनकी थोद बाहर निकाल दी जाती है। निकली हुई थोद पर यह ढीला झगा पहनते हैं। इनके हाथ में डडा या फटा बास रहता है और पावों में घुघरू बंधे रहते हैं। दीवान जी लवे-लवे डगों से धमक कर भूमि पर पाव पटकते हुए द्रुति गति से राजदरबार में पधारते हैं।

कुछ रासमंडलियां दीवान जी को पूरा जोकर न बनाकर उनकी कुछ मान मर्यादा बढ़ाने की चेष्टा करती हैं। वे उन्हें चूड़ीदार पायजामा, जामा, श्रंगा या शेरवानी पहनाती हैं। उनकी कमर में पटुका तथा मस्तक पर साफा बांधा जाता है।

दूत : कंस के दूत की पोशाक प्रायः काली होती है। काला पायजामा, काला कोट और काला साफा या काली टोपी लगाये वह हाथ में तलवार, नकली बंदूक या लाठी लिए रहता है।

गर्गाचार्य, श्रीधर, कालिदास (कंस के पुरोहित) तथा पाडे : यह सब रास के ब्राह्मण पात्र हैं जो प्रायः पीतावरी पहने, नंगे शरीर पर द्वादश तिलक लगाये मच पर आते हैं। इनके मस्तक पर पगड़ी, माथे पर वैष्णव तिलक तथा गले व हाथों में कंठी बधी रहती है। इनकी पीतावरी के ऊपर एक पटुका बांध दिया जाता है और कंधे पर प्रायः रामनामी या सादा दुकूल रहता है। इनके एक हाथ में सोटा और दूसरे में लोटा सुशोभित होता है। यदि जाडे के दिन हो अथवा किसी कारण पात्र को नग्न बदन न रखना हो, तो यह प्रायः सफेद बंगलबंदी अथवा झगा धारण करते हैं।

देवता और ऋषिगण : देवता और ऋषि-मुनियों की वेशभूषा पावों में पीली केसरी रंग की पीतावरी, वक्ष पर बंगलबंदी और उसके ऊपर पटुका तथा शीश पर बाल हैं। ऋषि लोग बंगलबंदी के स्थान पर अलफी भी धारण कर लेते हैं। नारद और शंकर जैसे पात्र नग्न शरीर भी मच पर आ जाते हैं। नारद जी के दोनों कंधों पर पीला दुकूल व माथे पर जटा रहती हैं और शंकर जी को मृगचर्म पहनाकर उनके अग्रे में रख मलदी जाती है। महादेव जी का काले कपड़े से बने सर्पो से अलकरण किया जाता है और शीश पर पट्टे का चन्द्रमा पन्ती चिपकाकर जटाओं में सजा दिया जाता है। उनके माथे पर सिरपेच रहता है और रुद्राक्ष की मालाएं गले और हाथों में लपेट दी जाती हैं। नारद जी के हाथ में खरताल या तानपुरा दे दिया जाता है। ब्रह्माजी की पगड़ी के नीचे सफेद दाढ़ी अवश्य लगाई जाती है और प्रायः उन्हें सफेद झगा पहनाया जाता है। कुछ मंडली पगड़ी के ऊपर ब्रह्मा जी के चार मुख वाले मुखौटे को भी प्रयोग में लाती हैं।

विष्णु : पीली पीतावरी, बंगलबंदी अथवा बंद गले का सलमा का कढ़ा हुआ कोट पहनते हैं। कमर में पटुका बांधा जाता है और मस्तक पर बाल रखकर टोपी पर गोल मुकुट धारण कराया जाता है। कृष्ण का मुकुट विष्णु को नहीं पहनाया जाता। उनके चार हाथ बनाये जाते हैं जिनमें शंख, सफेद लोहे की चद्दर का काटकर बनाया गया चक्र, कागज की गदा तथा फूलों की माला रहती है।

**मनसुखा, अन्य गोप तथा सुदामा :** पावो मे पीतावरी, नंगे शरीर पर द्वादश तिलक, अटपटी पाग जो मनमाने ढंग से पेचदार बांधी जाती है, कमर मे फेटा तथा हाथ मे डडा रहता है। 'सुदामा लीला' मे दरिद्री सुदामा की भी यही वेशभूषा रहती है। उसकी धोती ऊंची बांधी जाती है जो फटी होती है, उसके गले मे काठ की मालाएं और हाथ मे लोटा और लकुट रहते हैं।

कहा जाता है कि किसी समय कृष्ण के सखाओ का भी रास मे ठीक वैसा ही श्रृंगार होता था जैसा कृष्ण का होता है परन्तु वर्तमान किसी भी रास-मंडली मे सखाओ का ऐसा श्रृंगार होता नहीं देखा गया।

**जय-विजय :** यह सुदामा लीला मे भगवान के पार्षद रूप मे आते हैं। यह पीतावरी या चूड़ीदार पायजामा, झगा अथवा बगलबंदी पहनते हैं। मस्तक पर साफे के ऊपर किरीट बधा होता है व हाथ मे छडी रहती है।

**भील . सुदामा लीला में भील** काली कोपीन, काले घने बाल और कोयले से काला शरीर किये हाथ मे तीर कमान लेकर मच पर आते हैं।

**नल कूबर व मणिग्रीव :** यह वृक्ष रूप मे एक कपडे से अपने को ढके तथा दोनो हाथो को कपडे के अंदर सिर पर रखे हुए उनमे ऊपर उठी हुई वृक्ष की कोई टहनी पकडे खडे रहते हैं। कृष्ण के द्वारा इन्हे हिलाये जाने पर यह टहनी हाथो से छोडकर ऊपर पडा कपडा उतार देते हैं तथा कपडे के अंदर से वे पीतावरी और बगलबंदी पहने तथा मस्तक पर साफे के ऊपर सिरपेच या किरीट बाधे प्रगट हो जाते हैं।

**भाट और भांड :** यह कृष्ण और राधा के जन्मोत्सव मे आते हैं। भाट दुलंगी धोती बाधे कभी नंगे शरीर और कभी बगलबंदी पहने आता है। माथे पर बाल लगे होते हैं या पाग बंधी रहती है। हाथ मे यह लाठी लिए रहता है। भांड प्राय तीन आते हैं जिनमे से एक तो चूड़ीदार पायजामा, शेरवानी तथा मूड़ पर काली टोपी लगाये रहते हैं तथा शेष दोनो तहमद लगाये, नंगे शरीर, कमर मे फेटा बाधे तथा माथे पर बाल लगाये अथवा टोपी पहने होते हैं। इनमे से एक के गले मे ढोलक लटकी रहती है तथा दूसरे की कमर मे सारंगी बंधी रहती है।

## राक्षस पात्र

इन पात्रो के अलावा कस के द्वारा जो राक्षस कृष्ण के मारने को भेजे जाते हैं उनमे से मुख्य पात्र कागासुर, बकासुर, तृणावर्त, वत्सासुर, घेनुकासुर तथा अघासुर आदि हैं। कागासुर और बकासुर की वेशभूषा एक जैसी ही होती है, उसमे केवल रग का अंतर है। कागासुर के सब वस्त्र काले होते हैं तथा बकासुर के सफेद। पर कोई-कोई मंडली बकासुर को भी काले वस्त्र पहना देती है।

कागासुर काला कुर्ता व पायजामा तथा वकासुर सफेद कुर्ता व पायजामा पहनता है। इनकी कमर में एक फेंटा बंधा रहता है और माथे पर सरकड़े या खपच्ची बांधकर उसके ऊपर काला या सफेद कपड़ा चढ़ाकर चोच जैसी आकृति बना दी जाती है।

तृणावर्त भी काला पायजामा और काला कुर्ता पहनता है। उसके गीज पर काले केश, कमर में काला पटुका बांधा जाता है और मुह भी काला कर दिया जाता है।

वत्सासुर जबकस के दरवार में आता है तबतो उसका वेग भी वही होता है जो तृणावर्त का होता है परंतु कृष्ण के पास आते समय जब वह वत्स रूप रखता है तब हाथों को भी भूमि पर टेककर चलना होता है। उस समय उसके मुह के आगे एक कपड़े की पोटली-सी बांध दी जाती है जिसमें आगे कोयले से बछड़े जैसी आख, कान व मुह काढ़ दिये जाते हैं। लकड़ी के बने सींग भी उसके माथे पर लगा देते हैं। उसकी पीठ पर से तब झूल की तरह का एक कपड़ा दोनों ओर डाल दिया जाता है। वत्सासुर के समान ही 'धेनुकासुर वध लीला' में धेनुकासुर के मुह पर गधे के मुह, नाक, कान, आंख बनी हुई ऊपर जैसी ही पोटली बांध दी जाती है और पट्टा काटकर या अखवार की मोड़कर उसके लवे-लवे कान लगा दिए जाते हैं। अब इनके मुखौटे भी बनने लगे हैं।

रास में 'अघासुर वध लीला' में अघासुर भी बनाया जाता है। इसके भी अन्य राक्षसों जैसे ही काले वस्त्र होते हैं, साथ ही उसके पीछे एक लवे साप की आकृति की लगभग एक या डेढ़ गज लंबी मोटी पूछ लगा दी जाती है। यह पूछ काले कपड़े को सीमकर तथा उसके अंदर रूख या घास-फूस भरकर बनाई जाती है। अघासुर के माथे पर लकड़ी का बना साप का फन बांध दिया जाता है जिसमें लाल कपड़े की लंबी जीभ तथा केलो के बड़े-बड़े दांत लगा दिए जाते हैं। ग्वाल-बालों को लीलने का दृश्य बनाने के लिए अघासुर का फन ऊपर करके नीचे लंबा काला पर्दा लगा दिया जाता है। ग्वाल-बाल आते हैं तो अघासुर फन हिलाता है और गोप बालक स्वयंमेव पर्दे में ओझल होते चले जाते हैं।

रास में प्रचलित विभिन्न पात्रों की वेशभूषा पर जब हम सामान्य दृष्टि से विचार करते हैं तो इस वेशभूषा पर हमें मध्यकालीन प्रभाव पूरी तरह उभरा प्रतीत होता है। रास की पूरी वेशभूषा मुगलकालीन भारतीय वातावरण से प्रभावित है। कुलही, कलगी, तुरा कृष्ण के शृंगार में मुगल दरबार की ही देन प्रतीत होते हैं। झगा, झेरवानी, चूड़ीदार पायजामा आदि उस समय मुगल सम्राटों तथा हिंदू राजपूत नरेशों की सामान्य वेशभूषा थी। इसी वेशभूषा ने रास के पात्रों को परिधान प्रदान किये हैं। पीतावरी, डुकूल, पटुका आदि

प्राचीन भारतीय परिधानों के साथ मुसलमानी तथा राजपूतानी परिधान और अलंकारों का रास की वेशभूषा पर गहरा प्रभाव पड़ा है। सक्षेप में कहा जा सकता है कि रासमंच पर प्राचीन वेशभूषा और सोलहवीं शताब्दी तक की भारतीय वेशभूषा का समन्वित रूप देखा जाता है। रास पर इस्लाम से प्रभावित वेशभूषा का गहरा प्रभाव है। उसके बाद भी देशकाल से रास की वेशभूषा प्रभावित होती रही है। दीवान जी के सिर पर टोप और पिस्तौल का खाली खोल ही नहीं कंस के घोड़ी के मस्तक पर कभी-कभी गांधी टोपी के भी दर्शन हो जाते हैं। पारसी मंच का भी रास की वेशभूषा पर प्रभाव पड़ा है। कंस की ड्रेस इसका उदाहरण है।

रास की वेशभूषा की दूसरी विशेषता यह है कि वह अधिकांशतः स्वाभाविक है। लोक प्रचलित परंपरागत वेशभूषा को ही चटकीले रंगों में डुबोकर नाटकीय बनाने की रास ने चेष्टा की है। ऐसे वस्त्र रास की वेशभूषा में इने-गिने होते हैं (जैसे कटि काछनी) जो दैनिक जीवन के उपयोग में नहीं आते, अन्यथा रास के सभी वस्त्र ऐसे हैं जिन्हें जनता आज भी पहनती है। रासधारी आवश्यकता होने पर लीला के इन वस्त्रों को इसीलिए व्यक्तिगत प्रयोग में भी ला सकते हैं। रास में प्रयुक्त होने वाली समस्त प्रसाधन सामग्री और वेशभूषा बहुत सीधी और सरल है, साथ ही यह अन्य मंचीय वेशभूषाओं की अपेक्षा काफी आकर्षक भी है।

### रास में दृश्यबंध

रास में केवल सिंहासन के आगे ही एक पर्दा लगाया जाता है, बाकी पूरा मंच खुला रहता है। ऐसी दशा में रास में ऐसे दृश्यबन्ध बनाने के लिए अवकाश नहीं होता जो समय सापेक्ष हो अथवा जो बाहर के मंच पर लीला होते रहने पर भी मंच के भीतरी भाग में बंद मंच पर पर्दों के पीछे बनते रहते हैं। रास में उन्ही दृश्यबंधों का स्थान हो सकता है जो तुरंत तैयार हो सकें। रासधारी ऐसे दृश्यबन्धों के निर्माण में बहुत प्रवीण होते हैं। वे रास के सिंहासन पर केवल पर्दों के विभिन्न रंगों द्वारा ही अनेक प्रकार के दृश्य-विधान करने में समर्थ होते हैं। रास में पर्दा पात्रों की झांकी कराने, दृश्य समाप्त करने या दृश्य परिवर्तन की सूचना देने के लिए तो होता ही है, साथ ही विभिन्न रंग के पर्दों के साथ सिंहासन का उपयोग करके भी रासधारी विभिन्न दृश्य विधानों की सुंदर योजना कर सकते हैं। उदाहरण के लिए

**शीशमहल का निर्माण :** रास में जब ऐसी स्थिति आती है कि कृष्ण भूमि पर रहे तथा राधा और सखियों को भवन में (जिसे रास की भाषा में 'सीस महल' कहा जाता है) चित्रित करना हो तो सिंहासन के तखत पर राधा या



गोपिया खड़ी कर दी जाती हैं और सिंहासन के तख्त के आगे उसे ढकता हुआ एक ऐसा पर्दा तान दिया जाता है जो वक्ष तक तख्त पर खड़े पात्रों को ढक लेता है। उस भाति ऐसा दृश्य कुछ क्षणों में ही बन जाता है मानो सखियां अपने भवन में खड़ी झरोखों में से कृष्ण से सभापण कर रही हों।

**गवाक्ष का निर्माण** • यदि महल की अधिक ऊंचाई न दिखानी हो तो केवल तख्त पर खड़े पात्रों का घेंटुओं से कुछ ऊपर तक का अंग पदों से ढक दिया जाता है। इस प्रकार गवाक्ष का दृश्य प्रस्तुत हो जाता है।

**अंतर्धान का दृश्य** • रास में जब कृष्ण के अनायास अंतर्धान होने के प्रसंग आते हैं तो पहले से ही सिंहासन के तख्त से लगभग एक-डेढ़ फुट आगे दो व्यक्ति एक गहरे रंग का पर्दा तानकर खड़े हो जाते हैं। कृष्ण अंतर्धान का प्रसंग आते ही पदों के पीछे हो जाते हैं। कृष्ण के प्रगट होने के समय झटके के साथ पर्दा हटा दिया जाता है और मुरली बजाते मुस्कराते कृष्ण पुनः प्रगट हो जाते हैं।

**मनःस्थितियों का दृश्यांकन विधान** : रास में कई ऐसे प्रसंग भी आते हैं जब कोई घटना मंच पर घटित तो नहीं होती, परंतु उसके भाव-चित्र का दृश्य विधान आवश्यक होता है। उदाहरण के लिए, उद्धव के साथ वार्तालाप में तन्मय गोपियों के नेत्रों के सामने कृष्ण उभर उठते हैं और प्रेम में तन्मय ब्रजवालाएँ उस समय उद्धव को भूलकर कृष्ण से ही लंबे समय तक शिकवे-शिकायतें करने लगती हैं। इस स्थिति में सिंहासन के तख्त के आगे और पीछे दो पर्दे तान दिए जाते हैं। पीछे की ओर पर्दा भटकीला गोटेदार (वैगनी या आसमानी अथवा ऐसे ही किसी रंग का) होता है जो यह व्यक्त करे कि दृश्य वास्तविक नहीं भावनात्मक है तथा आगे का पर्दा बहुत ही झीना और पारदर्शी होता है। इन दोनों पर्दों के बीच कृष्ण को त्रिमयी मुद्रा में मुरली बजाते हुए खड़ा कर दिया जाता है। इन कृष्ण को लक्ष्य करके ही गोपिया अपने हृदयोद्गार प्रगट करने लगती हैं।

इसी प्रकार ब्रज से लौटने पर उद्धव जब कृष्ण को उनके निष्ठुर होने का उपालभ देते हैं तब भी कृष्ण उद्धव को इसी शैली से अपने-आपको राधा, गोपी और नंद-जसोदा सहित ब्रज में दिखला कर उसे सतोष करा देते हैं कि उनका मथुरा निवास तो केवल एक लीला मात्र है, वास्तव में वे तो सदा ब्रज में ही निवास करते हैं। यदि लीलास्थल के पास कोई ऊंचा स्थल या गवाक्ष आदि हो तो सिंहासन पर न बनाकर यह दृश्यांकन वहां भी कर दिया जाता है। खुले मंच के कारण राम के पूरे लीलास्थल को ही आवश्यकता के अनुरूप उपयोग में लाने की सहज सुविधा रासधारियों को प्राप्त है।

**जमुना का चित्रण** : रास में जमुना का तट-चित्रण अनेक लीलाओं में

आवश्यक होता है। जमुना के चित्रण के लिए सिंहासन के आगे दो-तीन फुट स्थान छोड़कर भूमि से सटाकर एक काला कपड़ा तान दिया जाता है। जमुना पार करने के दृश्य में जब पात्र एक ओर से पर्दे के अंदर प्रवेश करके दूसरी ओर से निकल आता है तब उसका कुछ शरीर पर्दे के अंदर रहता है और कुछ बाहर चमकता रहता है। जमुना की गहराई के प्रदर्शन के लिए जमुना में पैठने वाला पात्र जहाँ एक ओर घुटने मोड़कर झुक कर चलने लगता है वहाँ दूसरी ओर से पर्दा पकड़ने वाला व्यक्ति (जो स्वयं पर्दे के अंदर ही छिपा होता है) पात्र के मुख की ओर से पर्दे को थोड़ा ऊँचा उठाकर हिला देता है। इसी भाँति जमुना का वेग और गहराई कम बताने के लिए पर्दे को नीचा कर दिया जाता है। जमुना-स्नान का दृश्य भी इसी पर्दे के पीछे बार-बार खड़े होकर और बैठकर बना लिया जाता है। पात्र का कुछ मंत्र बोलते हुए शरीर को मलते हुए कभी उठना और कभी बैठना गोता लेने का दृश्य उपस्थित कर देता है। कुछ रासमंडलिया अब काले पर्दे के स्थान पर पेंटिंग से बनाये गये नीली धारा के पर्दे का प्रयोग भी जमुना के चित्रण के लिए करती है, जिस पर कमल आदि बने रहते हैं।

### पूर्वनिर्मित दृश्यबंध

रास की कुछ लीलाओं के दृश्यबंध ऐसे भी होते हैं जो लीला से कुछ पहले से ही बनाकर अलग छिपाकर रख दिए जाते हैं और समय पर उन्हें लाकर तुरंत मंच पर जमा दिया जाता है। गोवर्धन पर्वत तथा कालिय नाग का दृश्य विधान इसी प्रकार होता है।

**गोवर्धन पर्वत :** गोवर्धन पर्वत बास की खपच्चियो से बनाया जाता है। एक बास को चीर कर उसकी किर्चें कर ली जाती हैं। फिर बास की एक मोटी लकीर किर्च को आधार बनाकर उसके ऊपर पहली किर्चें मोड़ कर गोल-गोल आकार में सुतली से कस कर बांध दी जाती हैं। इस प्रकार लगभग डेढ़ गज ऊँचा बास की फसटों का एक ढाँचा इन किर्चों से बना लिया जाता है। बास पर थोड़ी दूर पर एक दूसरे से सटा कर बांधी गई इन फसटों पर बाद में काले रंग में रगकर फटी धोती चढ़ा दी जाती है। यह फसटें इस प्रकार बांधी जाती हैं कि अगल-बगल वे कम ऊँची रहे और बीच में अधिक ऊँची। काले कपड़े के साथ वृक्षों से तोड़कर पत्तियाँ और फूल मालाएँ बांधकर बास वाला सब हिस्सा ढक जाने पर पर्वत का रूप धारण कर लेता है। इस पर्वत के बीच के भाग में एक झरोखा बिना ढका छोड़ दिया जाता है जिस पर एक काला पर्दा पड़ा रहता है। गोवर्धन के प्रगट होने पर वह छोटा पर्दा उलट जाता है जिसमें से एक छोटा बालक गोवर्धन पूजा के समय मुह निकाल कर ब्रजवासियों से माग-

माग कर भोग खाता है।

कालिय नाग . फटी काली घोती की एक लंबी खोली में, जो नीचे की ओर क्रमशः पतली होनी जाती है, रुखड़ या घास-फूस भरकर नाग बना दिया जाता है। कुछ मडलियाँ लोहे का बना-बनाया विशाल फन अपने साथ रखती हैं जो इस सर्पाकृति के मस्तक में लगा दिया जाता है। पट्टे को काटकर और उसे काला रंग कर भी साप का फन बनाया जाता है। साप के फनों में काले-पीले टिपका लगा कर उसे और भयंकर कर दिया जाता है। सर्प के फनों में आतिशबाजी में चलाई जाने वाली फुलझटिया भी लगा दी जाती हैं जो नाग नायने के दृश्य खुलने के समय जला दिए जाने पर उसके मुख से ज्वाला फूटने का प्रभावशाली दृश्य उपस्थित कर देती हैं।

यह कालिय नाग मंच पर रखकर उसके पीछे जमुनाजी का काला पर्दा तान दिया जाता है। जमुनाजी के पीछे एक उलटी कुर्सी पर्दे के साथ लगा दी जाती है जो जमुना के पर्दे के कारण दर्शकों को नहीं दीखती। यह कुर्सी एक ओर आगे रखे हुए कालिय नाग को साधती है वहाँ साथ ही पीछे कृष्ण को जमुना में खड़े होने के लिए आसन का भी काम देती है। कृष्ण पर्दे के पीछे एक पाव इस कुर्सी पर रखकर खड़े होते हैं। यह पाव घोटू तक पर्दे के आवरण में ढका रहता है। दूसरा पाव वह नाग के फन पर टेक लेते हैं और उनकी लंबी पूँछ को जो रुखड़ भर कर बनाई होती है एक हाथ की कलाई पर डाल कर दूसरे से बशी बजाते हैं। इस प्रकार कालियदह का एक भव्य दृश्य दर्शकों के नेत्रों के सामने साकार हो उठता है। जमुना के इन पर्दे के दोनों छोरों को पकड़े हुए दो बालक नागिन के वेश में दोनों ओर खड़े कर दिए जाते हैं। नागिनो के शीश पर जनाने वाल शरीर पर लिपटेमा काली घोती तथा वक्ष पर काली चोली रहती है। दो छोटी-छोटी कपड़े की रुखड़ भरी काली पूँछें इनकी कमर में भी चोली के नीचे बांध दी जाती हैं जो बाहर की ओर लटकी रहती हैं।

हाथी का दृश्य : रास की कुछ लीलाओं में हाथी की भी आवश्यकता पड़ती है। गोवर्धन लीला में इंद्रदेव हाथी पर सवार होकर जनता के बीच में मंच पर आते हैं। कस बध में कुबलिया पीठ हाथी से कृष्ण का युद्ध होता है। रास में हाथी कई ढंग से बनाया जाता है। कालिय नाग का शरीर जिस प्रकार काले कपड़े से बनाया जाता है वैसे ही या काले चूड़ीदार पायजामो के एक पायचों में कपड़े भर कर सूड़ बन जाती है और उस पर सफेद खडिया से आखें काढ़ दी जाती है। कंले के तने से लंबे दात लगा दिए जाते हैं और पट्टे काट कर हाथी के कान बना दिए जाते हैं। इस मूड को कई ढंग से लगाकर हाथी बनाया जाता है।

**साधारण हाथी और गधा :** हाथी बनाने का सबसे सीधा ढंग यही है कि यह सूड किसी आदमी के मुख पर बाध कर उसे झुक कर चलाया जाय तथा उसके गर्दन से पाव तक का अंग लबी झूल के ढंग के कपडे डाल कर ढक दिया जाय ।

‘कंस वध लीला’ के घोवी का गधा भी प्राय इसी ढंग से बनता है । गधे की आकृति की कपडे की पोटली को (कागासुर के समान) गधा बनने वाले के मुह पर ढक कर उसे झुकाकर उसकी पीठ पर कपडे की लादी पर एक छोटा बालक घोवी का बेटा (फतुआ) बनाकर बैठा दिया जाता है । परंतु इस प्रकार के हाथी या गधे पर बड़ा व्यक्ति नहीं बैठ सकता । ऐसे गधे या हाथी पर केवल प्रतीकात्मक ढंग से हाथ रख कर ही सवार को मच पर आना होता है । इसलिए हाथी बनाने के और कई ढंग रास में निकाले गये हैं ।

**खाट का हाथी .** सवारी के लिए हाथी बनाने के लिए एक खाट का उपयोग किया जाता है । इस खाट के एक ओर सेहरे पर हाथी की मूड बाध दी जाती है और तब उस खाट को दो व्यक्ति आगे-पीछे खड़े होकर उठा लेते हैं । इसके बाद यह पूरी खाट और उसके नीचे लगे व्यक्ति ऊपर से नीचे तक झूल डालकर ढक दिए जाते हैं । खाट के ऊपर हाथी का सवार बैठ जाता है और फिर खाट के नीचे के व्यक्ति अपने पावों से चलते हुए हाथी को मच तक पहुंचाते हैं । जब ऊपर गद्गद करके एड लगती है तो खाट के नीचे लगे व्यक्ति बैठ जाते हैं और तब सवार हाथी से उतर सकता है । इन व्यक्तियों के खड़े हो जाने पर हाथी फिर खड़ा हो जाता है ।

**चलता-फिरता हाथी .** परंतु हाथी की आकृति को और अधिक मुखर करने का एक और ढंग है । हमने रत्नकृता की सूर-जयंती के अवसर पर श्री फतेहराम जी रासधारी से यह हाथी बनवाया था जिसे देखकर दर्शक अवाक् रह गये थे और बहुतों ने पहले यही समझा कि सचमुच ही कोई हाथी का छोटा बच्चा पकड़ कर ले आया गया है ।

इस हाथी को बनाने के लिए हाथी के पाव के पजे के आकार के दो गोल लकड़ी के टुकड़े किसी तख्ते से कटवाने पड़ते हैं और उनके बीच में दो लकड़ी के हथ्ये ठोकने पड़ते हैं । इनमें एक लकड़ी का हथ्या तो आदमी के घेदुओं तक की लवाई का रखा जाता है और दूसरा इतना बड़ा रखा जाता है कि यदि आदमी झुककर खड़ा हो तो वह उसकी बगल को सहारा दे सके । इन दोनों हथ्यों के बन जाने पर उन पर काला रंग का कपड़ा चढ़ा दिया जाता है और बीच की पोल में रूई या फूस भर कर हाथी के आगे के दोनों पावों बना लिये जाते हैं । हाथी के पाव के इन दोनों हथ्यों को पकड़ कर कोई भी व्यक्ति अपने दोनों हाथों के सहारे गर्दन झुका कर आसानी से चल सकता है । वह दाये हाथ

से छोटे हथ्ये को पकड़ता है और उसे हाथ के सहारे पहले आगे रखता है, इसके बाद शरीर का बोझ दायें हाथ पर डालकर वह वगल में लगे बायें हाथ के हथ्ये को आगे बढ़ाकर बड़ी स्वाभाविक चाल से चल सकता है। इन हथ्यो से लाभ यह होता है कि हाथी बनने वाले व्यक्ति को अधिक झुकना नहीं पड़ता अतः उसकी गर्दन से कमर तक एक सीध रहती है और ऐसे हाथी पर एक सवार आसानी से बैठ सकता है। साथ ही उसका बोझ भी दोनों आगे के हाथों और पिछले पावों पर समान रूप से पड़ जाता है। इस प्रकार का हाथी बहुत ही स्वाभाविक लगता है क्योंकि इस हाथी में मानव की गर्दन के आगे वाला हिस्सा कपड़े में ढक जाने पर हाथी का मुख-मंडल साकार हो उठता है और आगे कड़ी हाथी की आंखों में छेद करके उनमें से हाथी बना व्यक्ति अपनी आंखों से उस मार्ग को भली प्रकार देखने की स्थिति में होता है जिस पर उसे चलना है। गर्दन के नीचे सूड और पीछे की ओर कमर से वधी पूछ भी इस हाथी को बड़ी स्वाभाविक आकृति दे देती है।

‘गोवर्धन लीला’ में जब इंद्रदेव इस हाथी पर चलते हैं तो उनके सेवक भी उनके साथ पैदल होते हैं। हाथी पर से इंद्रदेव खील-वताशे बखेरते चलते हैं जो वर्षा की वृद्धों का प्रतिनिधित्व करती हैं। उनके साथ उनका एक मृत्यु पीपा बजाता चलता है जो मेघ-गर्जन का प्रतिनिधित्व करता है और एक व्यक्ति हाथ में जलती हुई मशाल लेकर चलता है जो विजली की प्रतिनिधि होती है। मशाल को लिए व्यक्ति के हाथ में मिट्टी के तेल की बोतल भी होती है। बीच-बीच में (बोतल से) मिट्टी का तेल मुंह में भरकर फिर उसका वह मशाल पर कुल्ला करता है तो मशाल एकदम जोर से भभक उठती है। मशाल की यह भभक विजली की तड़कन का प्रतिनिधित्व करती है।

**कूप निर्माण** इसी प्रकार राम में कुआं भी बना दिया जाता है। खाली पीपे मंडलाकार लगाकर उन्हें कपड़े से ढंक कर कुएं के गोलाकार मुख की आकृति दे दी जाती है। इन पीपों के बीच में पानी से भरा एक टब या वाल्टी रख दी जाती है फिर किसी बांस के सहारे या यदि कोई वृक्ष हो तो उसकी शाखा में रस्सी लटका कर उसमें घिर्री लगा दी जाती है। इस घिर्री पर से जब वर्तन डोरी के सहारे फासा जाता है तब वह नीचे टब से पानी भर कर ऊपर खींच लिया जाता है। इस प्रकार रास के मंच पर पनघट भी साकार हो उठता है।

**स्फुट दृश्य :** इसी प्रकार रास के सिंहासन पर कुर्सी रख कर और उनके आगे कपड़ा बांध कर रथ तथा नौका आदि बना दी जाती है। कुर्सियों के आगे कपड़ा तानने का रासधारियों का अपना ढंग है जो नाव या रथ की आकृति को उभारता है। वैसे कुछ रासमंडलियां अब पेंटिंग द्वारा प्लाई वुर्ड पर बने

पेंटिंगो का भी रथ आदि के लिए उपयोग करने लगी हैं, परंतु रास कृत्रिम और जड़ दृश्यबध नहीं सजीव और चलते-फिरते दृश्यबध पसंद करता है। प्राकृतिक उपादानों से ही रास में प्राकृतिक दृश्यबंध बनाये जाते हैं। साजी लीला में स्थान-स्थान पर गमला सजा कर तथा लीलास्थल पर स्थान-स्थान पर बांस बाध कर उन पर फूल-पत्ती लगाकर उपवन का दृश्य उपस्थित किया जा सकता है। इसी प्रकार 'कसबध लीला' में फंसटो पर घास रखकर उसे रंगीन कपड़े की चीरो से लपेट कर और ऊपर से गोटा सजाकर तथा डोरी की प्रत्यचा लगा कर धनुष बना लिया जाता है।

रास में लीला के अनुरूप दृश्यबध बनाने की इस प्रकार अपनी एक स्वतंत्र परंपरा है जिसकी सहजता और सरलता में एक अनोखी नाटकीयता विद्यमान है।

रास के दृश्यबध मूल रूप से रासधारियों की मौलिक सूक्ष्मज्ञ की ही सृष्टि है जो परंपरागत है और उनके अपने हैं। इन सभी दृश्यबधों के निर्माण के मुख्य साधन रंग-विरंगे कपड़े हैं जिनका उपयोग रासधारी बड़ी कुशलता से सफलतापूर्वक करते हैं। रास में कपड़ों से दृश्यबंध बनाने की यह परंपरा प्राचीनतम है। रासलीला अनुकरण की आदि आचार्य ब्रज गोपिकाओं ने कृष्ण के विरह में जब यमुना तट पर सर्वप्रथम कृष्ण लीलाओं का आयोजन किया था तो वहां भी उन्होंने अपनी ओढ़नी से गोवर्धन का दृश्यबध बनाया था। भागवत-कार ने इस दृश्यबंध का उल्लेख निम्न श्लोक में किया है।

“मा मैष्ट वातवर्षाभ्या तत्त्राणविहित मया

इत्युक्तवैकेन हस्तेन यतन्त्युन्निदधेऽम्बरम्।

(दशम स्कंध, अध्याय ३०, श्लोक २०)

## रास-रसिक एवं रासधारी-परंपरा

भक्तियुग में रास अपने उदयकाल के उपरांत ही कृष्ण-भक्ति आंदोलन के प्रचार और प्रसार का मुख्य आकर्षण बन गया। इसके सर्वप्रमुख दो कारण थे : (१) रास ने इस भक्ति-आंदोलन को कलात्मक आधार प्रदान करके उसे जन मानस के बहुत अधिक निकट ला दिया। रास में मानो स्वयं कृष्ण ही प्रत्यक्ष होकर भक्तों के हृदय का स्पर्शन करने लगे थे। इस भांति भावुक भक्तों ने द्वापर के दृश्यों को सोलहवीं शताब्दी में रास के माध्यम से अपने नेत्रों के समक्ष प्रत्यक्ष देखा और अपने को उसमें तन्मय कर दिया। (२) भक्तियुग में सभी कृष्ण भक्त आचार्य और उनके संप्रदाय किसी न किसी रूप में रास में संबंधित थे। उन सबकी रास में अनन्य निष्ठा और आस्था थी जिसका प्रभाव उनके अनुयायियों पर भी बड़े व्यापक रूप में पड़ा। नाभादास जी ने 'भक्तमाल' में ऐसे कई रास-रसिकों का उल्लेख किया है जिनकी इस मंच में अनन्य निष्ठा थी। रास के इन अनन्य रसिकों में बड़े प्रसिद्ध भक्तों, कवियों और कलाकारों के नाम गिनाये जा सकते हैं।

### व्यास जी द्वारा घुंघरू-बंधन

श्री हरिराम व्यास जैसे कट्टर ब्राह्मण ने अपने जनेऊ को तोड़कर रास के स्वरूपों के घुंघरू बांध दिये थे, यह बात आज सुनने में साधारण लगती है क्योंकि अब शिक्षा और सूत्र के बंधन हिंदू समाज में गिथिल हो गए हैं, परंतु व्यास जी के युग में यह एक बहुत ही असाधारण घटना थी। उस समय जनेऊ को तोड़ देना तो दूर, उसका उतारना मात्र भी एक अक्षम्य अपराध था। परंतु उस वातावरण में सार्वजनिक रूप से जनेऊ को तोड़कर रास में प्रिया-प्रियतम के घुंघरूओं को बांधना व्यास जी की रास में अनन्य निष्ठा का ही प्रतिफल था। उन्होंने प्रिया-प्रियतम के घुंघरूओं में जनेऊ का काम आ जाना ही उसके धारण करने की सबसे बड़ी सफलता माना था।

## रामभक्त अलि भगवान

उस समय रास का आकर्षण इतना अधिक था कि जो भी रास में आ बैठता वही सब कुछ भूलकर कृष्णमय हो जाता था। प्रसिद्ध रामभक्त 'अलि भगवान' रास को देखकर ऐसे कृष्ण रंग में रगे कि वह अवध राजकुमार को भूलकर ब्रज के ग्वारिया के पीछे ही मतवाले हो उठे।<sup>१</sup> तुलसी ने जहाँ ब्रज में ब्रजराज कुमार से धनुष धारण कराया था वहाँ अलि भगवान ने धनुषधारी को मुरलीधारी मानकर अपने जन्म को सफल माना था।

## विट्ठल विपुल जी और खड्गेसन का देह-त्याग

रास के रस में अभिभूत भक्त ऐसे विभोर होते भी देखे गये हैं कि वे रास में बैठे-बैठे ही ऐसे विह्वल हुए कि उनके प्राण ही शरीर छोड़कर कृष्णमय हो गए। स्वामी हरिदास जी के अनन्य शिष्य विट्ठल विपुल जी ने रास में बैठे-बैठे अपना शरीर ही त्याग दिया था। इनका उल्लेख भक्तमालकार ने यो किया है :

जुगल सरूप अवलोकि नाना नृत्य भेद,  
गान तान सुधि कै रही न सम्हार है ।  
मिल गए ठौर, पायौ नाम तन और,  
कहै रस-सागर सो ताकौ यो विचार है ।

कहा जाता है कि स्वामी हरिदास जी के स्वर्गवास से विट्ठल विपुल जी को असह्य कष्ट हुआ था। अपने गुरु के स्वर्गवास के बाद उन्होंने अपनी आखों पर पट्टी बांध ली और वह किसी को भी इन नेत्रों से नहीं देखेंगे, ऐसा उन्होंने निश्चय कर लिया। इसके बाद एक दिन विट्ठल विपुल जी रात में बैठे केवल कर्ण कुहरो से ही रास का आनंद ले रहे थे, परंतु रास में प्रियाजी स्वरूप को विट्ठल विपुल जी के नेत्र बंद होना स्वीकार न हुआ। उन्होंने रास में से जाकर विट्ठल विपुल जी से नेत्रों की पट्टी उठाने का अनुरोध किया। भक्त लोग तब रास के स्वरूपों को प्रत्यक्ष प्रिया-प्रियतम ही मानते थे, अतः विट्ठल विपुल जी को प्रियाजी की आज्ञा माननी पड़ी। उन्होंने अपने नेत्रों की पट्टी उतार ली और अपनी दृष्टि को प्रियाजी के स्वरूप पर जमा दिया। प्रियाजी विट्ठल विपुल को और विट्ठल विपुल केवल प्रियाजी को ही देख रहे थे कि उसी समय उनका शरीर निर्जीव होकर रासमंडल में लुढ़क गया।

१ "अलि भगवान राम-सेवा सावधान मन, वृंदावन आये कछु औरें रति भई है। देखे रास-मंडल में विहरत रस रासि बाढी, छवि प्यास दृग सुधि-बुधि सब गई है।"—भक्तमाल



इस भाति नाटक में भाव, विभाव और अनुभावों की जो चर्चा की गई है उसका पूर्णोद्रेक रागमंच पर देखने को मिलता है। गतिवक अनुभावों के उदय की ऐसी अनेक घटनाएँ राम के इतिहास में उपलब्ध हैं।

ग्वालियर नरेश महाराज माधोगिह जी के मंत्री गडगमेन के अनन्य रास प्रेम की चर्चा केवल 'भक्तमाल' और उसकी टीका में प्रियादास जी ने ही नहीं की, हित ध्रुवदामजी और चाचा वृन्दावनदास जी ने भी उनके रास प्रेम की मरा-हना की है। खडगमेन जी जाति के कायस्थ थे और रागनीला के दर्शन की ही उन्होंने अपने जीवन के उत्तरार्ध में भक्ति के अनन्य माधन के रूप में अपना लिया था।<sup>१</sup> ग्वालियर में खडगमेन जी रामों का आयोजन कराया करते थे और रासधारियों को उनमें अच्छा प्रोत्साहन मिलता था। राम के माध्यम में ही उन्होंने अपनी प्रेमाभक्ति की माधना को दृढ़ किया और अन में राम देखते-देखते ही रास में मग्न होकर उन्होंने अपना शरीर त्याग दिया था। इस संबंध में प्रियादास जी का कथन है :

ग्वालियर वास तदा राम की समाज करें,  
सरद उजारी अति रग बटथी भारी है।  
भाव की बढनि दृग रूप की चटनि,  
तत्ताथई की गढनि, जोरी नुदर निहागी है।  
खेलन में जाइ मिले त्यागि नव भावना सो,  
झेलत अपार सुख रीझि देह वारी है।  
प्रेम की सचाई, ताकी रीति लै दिखाई,  
भई भावकनि सरसाई बात लागी पियारी है।

'भक्तमाल नामावली' में हित ध्रुवदास जी ने भी इस घटना की पुष्टि की है।<sup>२</sup>

## ब्रजयात्रा और राम

वल्लभ संप्रदाय में वल्लभाचार्य जी के द्वितीय पुत्र गोस्वामी विट्ठलनाथ जी ने जब वल्लभ संप्रदाय की सेवा प्रणाली को व्यापक रूप देकर उसे अधिक रागात्मक और लोकरंजक बनाया और पुष्टि संप्रदाय में राधा भाव की प्रतिष्ठा बढी तब रास का भी वल्लभ संप्रदाय से घनिष्ठ संबंध जुड़ गया। रास की

१. सखी सखा गोपाल काल लीला में वितयी।

कायथ कुल उद्धार, भक्ति दृढ अनत न चिनथौ।—भक्तमाल।

२. सिखत ललित लीला करत, गये प्रान तजि गात।—भक्तमाल नामावली।

गौरव वृद्धि और प्रचार तथा प्रसार में गोस्वामी विट्ठलनाथ जी का महत्वपूर्ण योगदान रहा है। गोसाईं विट्ठलनाथ जी ने वल्लभ संप्रदाय के वैष्णवों के साथ ब्रज चौरासी कोस की सामूहिक ब्रजयात्रा की नियमित परंपरा स्थापित की थी। विट्ठलनाथ जी की यह प्रथम ब्रजयात्रा सोलहवीं शताब्दी का मुख्य आकर्षण थी। संवत् १६२४ में इस यात्रा का रूप पूर्णतः विकसित हो गया था। गोस्वामी विट्ठलनाथ जी ने मथुरा के उजागर चौड़े को अपना पुरोहित बना कर इस यात्रा का श्रीगणेश किया था। इस यात्रा का रास के विकास से घनिष्ठ संबंध है। वल्लभ संप्रदायी यह यात्रा भगवान् कृष्ण के जिस लीला-स्थल पर जाती है वहां रासमंडली उसी लीला का प्रदर्शन करती है जो भगवान् कृष्ण ने द्वापर में उस स्थल पर की थी। इस प्रकार ब्रज के किस स्थल का भगवान् कृष्ण से क्या संबंध है उसे दर्शकों के नेत्रों के समक्ष साक्षात् उपस्थित करने का कार्य रासमंडलियों ने आरंभ किया। इसका फल यह हुआ कि रासलीलाओं में कथाओं का रासमंच पर स्वाभाविक रूप से विस्तार हुआ, साथ ही ब्रजयात्रा में आने वाले देश भर के भक्त यात्री इस प्रकार रास के सीधे संपर्क में आये और रास का उन पर जो गहरा प्रभाव पड़ा उसने रास के क्षेत्र को ब्रज में ही सीमित न रहने देकर उसे देश व्यापी बनाया। गोसाईं विट्ठलनाथ जी की इस सूझ से रास का बड़ा व्यापक हित हुआ और रास रगमंच के प्रचार और प्रसार में ब्रजयात्रा का यह योगदान कभी भूला नहीं जा सकता। उस समय करहला रास का मुख्य केंद्र था, अतः ब्रजयात्रा का यह रास भी करहला वाले ही करते थे। इस रास से उन्हें यथेष्ट अर्थलाभ होता था, जिससे कालांतर में करहला के यह रासधारी वल्लभ संप्रदाय के ही अनुयायी हो गये।

### राधावल्लभीय गोस्वामी वृंद और रास

इस प्रकार ब्रजयात्रा के कारण जहां पूरे क्षेत्र में व्यापक रूप से रास के रसिक बढे और करहला के रासधारियों का प्रभाव बढ़ा वहां वृंदावन में रास के विकास में राधावल्लभीय गोस्वामियों ने बड़ी रुचि ली जिससे करहला के अतिरिक्त अन्य स्थलों पर भी रासमंडलियों के निर्माण को प्रोत्साहन मिला। सत्रहवीं शताब्दी में वृंदावन को रास के केंद्र के रूप में विकसित करने में गोस्वामी श्री दामोदरवर जी (१६३४-१७१४) का बड़ा महत्वपूर्ण योग रहा। चाचा हित वृंदावनदास जी ने इनके रासप्रेम की अपने ग्रंथों में विशेष रूप से चर्चा की है।<sup>१</sup> इन्होंने कामवन निवासी अपने एक शिष्य मोहनदास से एक

१ यिर थाप्यो रुचि रास हिये की लाग सो ।

तन मन विपुल हुलास द्रवत अनुराग सो ।

—हित चरित्र वेली ।

हित मारग उपदेश को, व्यास सुवन पुनि वषु धर्यो ।

रस रासि थापि लीला रहसि, अभिलाषा पूरन कर्यो । —रसिक अनन्य परचावली ।

स्थायी रासमण्डली का संगठन कराया था जो नियमित रूप से इनके यहाँ रास करती थी। गोस्वामी जी की रास में ऐसी दृढ़ आस्था थी कि उन्होंने अपने वसीयतनामे में भी यह व्यवस्था कर दी थी कि उनके उपरांत भी रास की इस दैनिक व्यवस्था में कोई विक्षेप नहीं हो। उन्होंने अपने उत्तराधिकार पत्र में लिखा था—“और रासलीला जिसे मैं करता हूँ मरजाद रसम के मुताबिक करते रहे।”—तहरीर मितेरी भादो सुदी १३ स० १७१४ ॥<sup>१</sup>

गोस्वामी दामोदरवरजी के द्वितीय पुत्र गोस्वामी विलासदास जी ने अपने पिता की इस इच्छा को अपने पूरे जीवनकाल में निवाहा। ‘महंत मंगल वेली’ में चाचा वृंदावनदास जी ने यह तथ्य श्रद्धा सहित स्वीकार किया है। उनके एक पद की प्रथम और अंतिम पंक्ति है :

जै जै श्रीदामोदर सुवन विलास जू ।

वृंदावन हित रूपकृज विनोद अति रुचि रास जू ।

यही नहीं, विलासदास जी ने राधा अष्टमी पर होने वाली वरसाने की रासलीला में भी विशेष रुचि ली और उनका वरसाने के इस रासोत्सव के विकास में भी भाग रहा यह राधावल्लभीय ग्रंथ ‘जै कृष्ण जी की वाणी’ से ज्ञात होता है।<sup>२</sup> वरसाने की बूढ़ी लीलाओं के विकास में राधावल्लभीय संप्रदाय के गोस्वामी समय-समय पर विशेष रुचि लेते आये हैं और वरसाने में विशेष रूप से रास के आयोजन कराते रहे हैं।

### जयपुर नरेश द्वारा महल हवेली निर्माण

औरंगजेब के शासनकाल में जयपुर नरेश महाराज जयसिंह भी करहला के रासधारियों पर विशेष रूप से प्रसन्न हो गये थे और उन्होंने करहला के रासधारियों के लिए महल हवेलियों का निर्माण कराया था।<sup>३</sup> यह महल-हवेली यद्यपि पूरे नहीं बन सके और इसी बीच महाराज स्वर्ग सिंघार गये परंतु जयपुर नरेश के इस संरक्षण से रास के मंच को बहुत प्रोत्साहन मिला, क्योंकि उस समय मथुरा का प्रदेश जयपुर के शासनाधिकार में था।

### चंदा डाकू का हृदय-परिवर्तन

भक्ति-युग में रास साधारण जनता व सामंत वर्ग के साथ क्रूरकर्मा

१. श्री किशोरीशरण ‘मलि’ का लेख ‘ब्रजभारती’ वर्ष १७, अंक १०, ११, १२ पृष्ठ ५७

२. श्री प्रिया जनम दिन प्रेम समाज। गढ़ विलास गिरि गहवर रास ॥

३. वरसाने सरसाने चित्त। संपत्ति रास प्रकाशक नित।—रासलीला एक परिचय

अपराधियों के आकर्षण का भी केंद्र बन गया। श्री लाडिलीशरण रासधारी ने उस युग के क्रूरकर्मा चंदा डाकू के साथ घटी एक घटना का उल्लेख किया है। यह चंदा डाकू जो ठाकुर जी के स्वर्ण मुकुट और रत्नाभूषणों को लेने आया था उदयकरण जी (करहला के रासधारी) के पुत्र विक्रम जी, जो उस समय रास में कृष्ण बने हुए थे, के एक प्रहार से मूर्छित होकर भूमि पर जा पड़ा। जब होश आया तो उसकी प्रवृत्तियाँ एकदम बदल गईं और वह डाकू से एक कृष्ण-भक्त वैष्णव हो गया।'

### रामराव का कन्यादान

रास रगमंच की पैठ कुटियों से राजमहल तक रही, यह इसकी एक बड़ी विशेषता है। इस मंच का गठन ऐसे लोकनायक को लेकर हुआ जो भारतीय जीवन में सर्वत्र ही आकर्षण के केंद्रविंदु है। खेमहाल के नरेश रामरावजी तो करहला के राधेलाल रूपराम रासधारी के रास को देखकर ऐसे विमृग्ध हुए कि उन्हें यह ही नहीं सूझा कि हम रास के इस दुर्लभ प्रदर्शन के लिए रासधारियों को क्या भेंट दें? मंत्री से परामर्श करने पर मंत्री ने राजा को अपनी सबसे प्रिय वस्तु रासधारियों को देने का परामर्श दिया। मंत्री के ऐसा कहने पर रामराव जी ने अपनी प्रिय पुत्री को ही कृष्ण के स्वरूप को भेंट कर दिया और उससे उसका विवाह करने की तैयारी कर दी, परंतु जाति-वधन के कारण वह विवाह रासधारियों को मान्य नहीं था। अतः रासधारियों ने केवल दहेज ही स्वीकार करके कन्या का लौकिक विवाह संपन्न करने के लिए राजा को राजी कर लिया।

### दत्तिया नरेश की रास-भक्ति

दत्तिया नरेश भवानीसिंह रास के अनन्य उपासक थे। उन्होंने अपने युग के सभी प्रसिद्ध रासधारियों को दत्तिया बुलाया था और वे उनसे वहां नियमित रासलीला कराते रहते थे। एक बार बिहारीलाल की 'रासमंडली के कृष्ण के कहने से उन्होंने कई आजन्म कैदियों को वधन-मुक्त कर दिया' था। स्वामी बिहारीलाल जी तथा राधाकृष्ण रासधारी से वे प्रभावित थे। राधाकृष्ण रासधारी को तो दत्तिया नरेश ने अपना दीवान ही बना दिया था। वे बड़ी धज से राजसी ठाट से रहते थे।

आज भी रास पर अपने तन-मन-धन को न्यौछावर करने वाले रास रसिक पर्याप्त मात्रा में विद्यमान हैं। ऐसे रसिक लोग आज भी रास सबधी

अनेक महोत्सवों व प्रदर्शनों का आयोजन करते रहते हैं। अभी कुछ वर्ष पूर्व वृन्दावन में कई रासमंडलियों के सहयोग से चाचा वृन्दावनदास जी के 'लाड-सागर' के आधार पर वृन्दावन में कुछ रासिकों ने राधा-कृष्ण के विवाह की लीला रचवाई थी जो निरंतर कई दिनों तक होती रही और विवाह के इस आयोजन में सहस्रो रुपये व्यय हुए।

## रासधारियों की परंपरा

वर्तमान रास का भक्तियुग में जो गठन हुआ उसकी एक विशेषता यह रही कि रास जहाँ पूर्वकाल में नटों के हाथों में था वहाँ भक्तियुग में ब्रजवासी ब्राह्मण इस मंच के कर्णधार बने। करहला के रासधारी लोगों का कहना है कि उनके गाव के घमंडदेव जी पहले व्यक्ति थे जो रास के आरंभकर्ता हैं। उनके अनुसार यह घमंडदेव जी के करहला के ही ब्रजवासी ब्राह्मण थे।

## करहला के रासधारी

इस भाति करहला से रास की यह व्यावसायिक परंपरा उठी और धीरे-धीरे बाद में अनेक ब्रजवासी ब्राह्मणों ने इसे अपना व्यवसाय बना लिया, करहला, कमई, मड़ोई कामा (कामवन), वरसाना आदि अनेक गाव इन रासमंडली के संचालक रासधारियों के गढ़ रहे हैं।

रास सर्वस्व के अनुसार करहला के रासधारियों में आरंभिक नाम उदयकरन और खेमकरन का मिलता है जो घमंडदेव जी के उत्तराधिकारी थे। इन उदयकरन जी के पुत्र विक्रम जी ने रास के क्षेत्र में अच्छी ख्याति पाई। वे कृष्ण के अभिनेता के रूप में बड़े सफल रहे थे। इसी करहला की परंपरा में गोस्वामी नारायण भट्ट जी के सहयोगी रामराय और कल्याणराय रासधारी का नाम सामने आता है। इन्होंने रास के रूप निर्धारण और विकास में नारायण भट्ट जी को सहयोग देकर महत्वपूर्ण कार्य किया। औरंगजेब के शासनकाल में जयपुर नरेश को रास की ओर आकर्षित करने वाले रासधारी भी करहला के ही थे जिनके उक्त महाराज ने महल हवेली का निर्माण आरंभ कराया था। करहला के राधेलाल रूपराम रासधारी भी बहुत प्रसिद्ध हो गये हैं, जिनकी मंडली के कृष्ण के स्वरूप से राजा रामराय अपनी लड़की को व्याहर्ण के लिए उत्सुक हो उठे थे।

करहला के रासधारियों की ज्ञात परंपरा में बिहारीलाल जी, तथा उनके बाद राधाकिशन जी रासधारी व उनके भाई गोवर्धन जी बड़े प्रसिद्ध हुए। राधाकृष्ण जी तो रास की ही कृपा से दतिया के दीवान तक हो गये थे। वे बड़े ठाठ से रहते, रत्नों का कंठा गले में धारण करते और घज की पगड़ी बांधे घोड़ा-

गाड़ी में घर से निकलते थे। श्री लछमन स्वामीजी के अनुसार रासलीला में होने वाली 'विदुषी लीला' का ढाचा सर्वप्रथम उन्हीं ने बनाया और उसका प्रदर्शन किया। यही राधाकृष्णदास जी 'रास-सर्वस्व' के भी लेखक थे। राधा-कृष्ण जी जहां रास-साहित्य के मर्मज्ञ थे वहां इनके भाई गोवर्धन जी गायन और सारंगीवादन में बेजोड़ थे। रास के प्रसिद्ध सारंगी वादक श्री लछमन स्वामी जी का कहना था कि गोवर्धन जी जैसा कुशल सारंगी वादक उनके बाद आज तक ब्रजक्षेत्र में नहीं हुआ।

श्री केशवदेव जी भी करहला के रासधारियों में बड़े प्रसिद्ध हो गये हैं। वे अपने साथ सदैव एक विशाल रासधारियों का समूह रखते थे जिनमें प्रायः तीस-चालीस कलाकार अवश्य होते थे। इतनी बड़ी रासमंडली शायद किसी दूसरे स्वामी ने नहीं बनाई। वे अपनी मंडली को बड़े आकर्षक ढंग से रखते थे। स्वरूपों को रास के अतिरिक्त समय में भी वे सदा गद्दे-तकियों पर पर्दों के अंदर विराजमान रखते थे और उनकी ठाकुरों जैसी ही देखरेख की जाती थी। इन्होंने कवी तथा चित्रकूट आदि क्षेत्रों में जो रामभक्ति के गढ़ थे, प्रथम बार जाकर रास के लिए आकर्षण उत्पन्न किया। इनकी 'नटवर लीला' देख कर उस क्षेत्र के निवासी अभिभूत हो गये थे।

करहला के चोथा स्वामी भी रास के क्षेत्र में बहुत प्रसिद्ध थे। उनकी मंडली पंजाब में बहुत लोकप्रिय थी। संगीत के वे आचार्य थे। किसी भी पद को अनायास किसी भी धुन में गा उठाना और किसी भी शब्द को कहीं से भी मोड़ कर उसे भावाभिव्यक्ति की सामर्थ्य प्रदान करने में वे सिद्ध थे। उन्होंने रास में एक ऐसी धुन प्रचलित कर दी जिसमें सभी पद गाये जा सकते हैं। यदि कोई पात्र किसी रास के पद को पूर्व निश्चित परंपरागत धुन में ठीक प्रकार से न गा सके तो रासधारी उस पद को चोथा स्वामी की धुन में गवाकर काम निकाल लेते हैं।

वर्तमान युग में करहला के रासधारियों में सबसे वयोवृद्ध श्री लाडिली-शरण रासधारी थे जो हाल में ही दिवंगत हो गये हैं। उन्हें भी श्रीनाथ जी का मुकुट देकर सम्मानित किया गया था। लाडिलीशरण जी रास के प्राचीन पद-साहित्य के चलते-फिरते ज्ञान-कोश थे तथा संस्कृत श्लोकों पर आधारित उन लीलाओं के प्रदर्शन के वे वर्तमान में एकमात्र पंडित थे जिन्हें अधिकांश रास-धारी भूल चुके हैं। रास-साहित्य की अनेक निधियां और प्राचीन बंदिशें उनके साथ ही चली गई हैं।

## वृंदावन की रासधारी परंपरा

वृंदावन में राधावल्लभीय संप्रदाय की प्रेरणा से वहां करहला से इतर

स्थानों के रासधारियों ने मंडलिया स्थापित कीं। ऐसी मंडलियों का उल्लेख राधावल्लभीय संप्रदाय के ग्रंथों में प्राप्त होता है। राधावल्लभीय ग्रंथों से ज्ञात होता है कि हित हरिवंश जी के नित्यरास के प्रति उनके कुछ समर्थ भक्तों की आस्था इतनी अधिक थी कि ब्रज से बाहर बनारस तथा मेड़ते में भी उस युग में ब्रज की रासमंडलिया स्थायी रूप से रहने लगी थी। काशी के हरिदास तुलाधार जी ने बनारस में रास का वातावरण बनाया<sup>१</sup> और मेड़ते के अधिपति जयमल जी ने मेड़ते में कथा-कीर्तन और रास की धूम मचा दी थी।<sup>२</sup>

राधावल्लभीय संप्रदाय की मंडली का पहला उपलब्ध उल्लेख सत्तरहवीं शताब्दी के उत्तरकाल का है। इस समय किन्हीं सुलरवान नामक व्यक्ति ने जो मैगाव का निवासी था, रासमंडली का गठन किया था। 'रसिक अनन्यपरिचावली' में इस मंडली का उल्लेख एक छप्पय में इस प्रकार हुआ है :

विदित वास मैगाँव सकल ब्रजजन मन भावै ।  
महत सभा में रंग चोज, चाडनु वरपावै ।  
नर-बाहन कुल उदित, भजन रस गुन कर भारी ।  
श्री हरिवंश प्रसाद भक्ति प्रेमा अधिकारी ।  
परिकर जुत हरि मृत्युपद, दिन दिन जाकी अधिक रति ।  
रास रचत को विपुल मति, गान गहर मुलरवान अति ।

कदाचित् श्री सुलरवान की यह मंडली व्यावसायिक रासमंडली न थी। यह सज्जन राजा नरबाहन के वंशज थे जिन्होंने भक्ति रस विस्तार के लिए स्वान्तः सुखाय मंडली बनाई होगी। उक्त वर्णन किसी व्यावसायिक मंडली का नहीं प्रतीत होता।

## राधावल्लभीय रासमंडलियां

राधावल्लभीय संप्रदाय की पहली जिस व्यावसायिक मंडली का उल्लेख उपलब्ध है वह मोहनदास की थी। चाचा वृंदावनदास जी ने 'रसिक अनन्य-परिचावली' में मोहनदास व उनके पुत्र माधुरीदास की बड़ी प्रशंसा की है। यहां तक कि उन्होंने इन्हे 'राम विकास का प्रकाशक' तक कह दिया है :

मोहन सुत माधुरी फुगी, रस बानी गानी ।

रास-विलास प्रकास, रसिक भवतन सुखदानी ॥

१ सील सुभाव उदार सदाई। रास विलास उपास सदाई ॥—रसिक अनन्यमाल

२ कथा कीर्तन सुमिरन भाव। रास विलास महोत्सव चाव ॥—रसिक अनन्यमाल

इस प्रशंसा से ऐसा प्रतीत होता है कि वृदावन में व्यावसायिक रूप से मंडली बनाकर रास करने के अवध में इन्हीं महानुभाव ने पहल की होगी, तभी चाचा जी ने इन्हे इतना महत्व दिया है। यह मोहनदास माधुरीदास कामवन के निवासी थे जो रास के व्यवसाय को अपनाकर वृदावन में आ बसे थे और नियमित रूप से गो० दामोदरवर जी के स्थान पर रास किया करते थे। गोविन्द अली जी ने अपनी 'भक्तगाथा' में मोहनदास जी के पुत्र माधुरीदास जी की अभिनय कुशलता की बड़ी प्रशंसा की है। रास में यह प्रियाजी की भूमिका में बहुत ही फवते थे।'

चाचा वृदावनदास जी ने हित संप्रदाय की दूसरी जिस मंडली का उल्लेख किया है वह किशोरीदास की थी। यह किशोरीदास जी कहा के निवासी थे इसका ठीक पता नहीं चलता, परंतु इनके काव्य में बरसाने का जो सरस वर्णन प्राप्त होता है उसके अनुसार हमें वह बरसाने के निवासी ही प्रतीत होते हैं। श्री किशोरीशरण 'अलि' के अनुसार यह मंडली सवत् १७३० के आसपास विद्यमान थी। इस मंडली ने केवल वृदावन में ही नहीं पूरे ब्रज क्षेत्र में रास का प्रचार किया था। चाचा जी ने लिखा है :

ठौर ठौर ब्रजभूमि विलास दृगन दरसाये ।  
श्री राधावल्लभ इष्ट भाव सो सदा लडाये ।  
श्री हरिवंश गिरा प्रसन्न, गायन बहु भावन ।  
नित्य केलि वनराज, अखंडित बरनी पावन ।  
श्री ब्रजभूषण परसाद गुरु, लीला प्रगट प्रकाश कौ ।  
रास-रचन सुख सचन मति, कृपा किशोरीदास कौ ।

इस मंडली के प्रति ब्रजवासी विशेष रूप से आकर्षित थे और होली की लीला यह मंडली बड़े रंग और उमंग से करती थी। चाचा जी ने यह बात 'वसंत प्रवध' में लिखी है

होरी के रंग मन रँग्यौ जासु, अस कोविद रसिक किसोरीदास ।  
ब्रज जनन भीर रहै सदा पास, रसिकन मिलि रचै बसंत-रास ॥

यह किशोरीदास केवल रासधारी ही नहीं ब्रजभाषा के एक सरस और भावुक कवि भी थे। ब्रज के मंदिरों और रास में इनकी वाणी का पर्याप्त

- १ श्री हित मोहनदास विप्र कामा के वासी ।  
सुत माधुर्य स्वरूप सकल गुण गन की रासी ।  
प्रिया वेप अति फवै, रास मंडली बनाई ।  
मिटै त्रिगुण विस्तार, रटै हरिवंश सदाई ।



मात्रा में प्रचार है। ब्रज और राधा के चरणों में आपकी अनन्य भक्ति थी। इनका राधा-जन्म वधाई का एक पद है :

### रास मारु

हैं ब्रजवासिन को मँगा।

वल्लभराज, गोप कुल मडल, इन द्वै घर को जगा।

नन्दराय एक दियो पिछोरा वामे कनक तगा।

श्रीवृषभानु दियो एक टोडर, तामे जटित नगा।

कीरति दर्ई कुँमरि की झगुली, जसुमति अपने सुत को झँगा।

किसोरीदास को लै पहिरायो नील पीत कौ पगा।

बहुत संभव है कि किशोरीदास जी ने कदाचित्त यह पदों की रचना आरंभ में रासलीला के लिए ही प्रारंभ की हो। जब रासलीला में राधा-जन्म की लीला का आरंभ हुआ होगा तो स्वयं किशोरीदास जी ने ही वृषभानु जी के ढाढी बनकर उक्त पद गाया होगा। रासमंच पर कृष्ण-जन्म और राधा-जन्म लीलाओं में ढाढी द्वारा नन्दराय जी तथा वृषभानु जी की वंशावली का जो वर्णन किया जाता है वह दोनों ही किशोरीदास जी की लिखी हैं। नन्दराय जी की वंशावली का हम पहले उल्लेख कर चुके हैं। वृषभानु जी की वंशावली इस प्रकार है :

### राम दोहा

वरसानो गिरिवर सुखद, तिहि ढिग वास अवास।

कंचनमय रचना रुचिर, गोपुर गृह सुख रासि।

रमा उमा सब आदि लै, टहल करें नित आइ।

कोटि कोटि बैकुंठ हू, तिहि सम कहे न जाँइ।

स्वच्छासन अरु सुहृद इक नाम दुहुँनि मन आनि।

महाराज वृषभानु की, प्रगट अथाँई जानि।

अब वंशावलि भानु की, कहाँ कछू विस्तार।

गन उद्देश जु दीपिका, ताकी अर्थ विचार।

सूरजवंश में प्रगटियौ, सोमवंश सुखसार।

तिन राजन को वरनते, होत बहुत विस्तार।

जासो मेरी काज है, ताकी वरनो वस।

जाकी वरनत सब करें, देव आदि परसस।

महाराज भये नीव जू, जग मे तिनकी आनि ।  
 तिनके सुत भये जूप जू, सबकी राखत मान ।  
 नृप दयाधि तिनके भये, दया दीन सो लीन ।  
 धर्मवीर तिनके भये, कछु सतति करि हीन ।  
 कठिन तपस्या तिन करी, तेरह वर्ष प्रमान ।  
 गोवर्धन पर्वत विपे, शिव दीनौ बरदान ।  
 भुव भूषन तिनके भये, राजा श्री महीमान ।  
 सुखदा पत्नी जासु की, तासु कृषि वृषभान ।

### चौपाई

महीमान दादे कौ नाम । सुखदा दादी अति अभिराम ।  
 श्री वृषभानु उदार गंभीर । पिता राधिका अति कुलधीर ।  
 कीरतदा माता विख्यात । कहत रतनगर्भा सुखदानि ।  
 नाना इंदु नाम है जाकौ । मुखरा नानी कहियत ताकौ ।  
 बड़ी भैया श्रीदामा नाम । अति सुकुमारि परम अभिराम ।  
 भादों अष्टमी तिथि उजियारी । नक्षत्र विशाखा रुचिर महा री ।  
 जा छिन जन्म लियौ श्रीराधा । कीरति वेद पुरान अगाधा ।  
 शुभ नक्षत्र गुरुवार है आई । अरुनोदय प्रगटी सुखदाई ।  
 घर घर महा महोछौ होहि । नर नारिन के आनन्द जोहि ।  
 घर-घर तोरन वंदनवार । मगल गावति ब्रज की नारि ।  
 पचशब्द बाजै नीसान । राखत सब काहू कौ मान ।  
 गयो बघायौ नन्द की पौरि । सब नन्दीश्वर आयौ दौरि ।  
 जसुमति नन्द बघाई लाये । श्री वृषभानु अजिर मैं आये ।  
 मिलत परस्पर आनन्द बाढ्यौ । सो सुख हम पर परत न काढ्यौ ।  
 नाँवत नन्द और वृषभानु । जसुमति बारत अपने प्रान ।  
 पहिले बोल किये जे सारे । आज विधाता पूरन पारे ।  
 दुहूँ सजन मन आनन्द भावै । किसोरीदास यह मगल गावै ।<sup>१</sup>

किशोरीदास जी का परिवार कई पीढ़ी तक रास को व्यवसाय के रूप में अपनाये रहा । किशोरीदास जी के पुत्र हरिनाथ जी (स्थितिकाल स० १७६०) ने अपने पिता के उपरांत बड़ी निष्ठा से रास मंडली का संचालन किया । चाचा वृंदावनदास ने राधा-जन्म लीला के इनके प्रदर्शन की बड़ी सराहना की है । रास में वे राधा-जन्म के दृश्य को साकार उपस्थित कर देते थे । रास के स्वरूपों को यह साक्षात् राधा-कृष्ण मान कर ही भावविभोर

होकर तन्मयता से रासलीला करते थे ।<sup>१</sup>

हरिनाथ जी के चार पुत्र हुए : नवनीत राय, ब्रजदास, गोभाराम और कृष्णदास । हरिनाथ जी के बाद इन्होंने भी बड़ी कुशलता और सफलता से रासमंडली का संचालन किया । ये चांगे ही रास और ब्रज के अनन्य भक्त थे । आर्थिक लाभ के प्रलोभन में भी ये कभी अपनी मंडली को लेकर ब्रज से बाहर नहीं गये । इनके सवध में चाचा जी ने अपने 'वसंत प्रबंध' में लिखा है :

हरिनाथ सुवन गति कुसल रास । ब्रज मंडल में कीयी प्रकास ।

नवनीत राय ब्रजदास पास । पुनि गोभाराम जुन कृष्णदान ।

मेपनि पर्यी जान्यौ अनेक । ब्रज तजि न जाँय यह सुदृढ टेक ।

इसी समय (संवत् १८०० के आस-पास) राधावल्लभीय संप्रदाय के दो प्रसिद्ध रासधारियों का और उल्लेख मिला है । इनके नाम थे बालकृष्ण और तुलाराम । चाचा जी ने इन्हें गो० हरिलाल जी का शिष्य कहा है :

घरची करदर श्री हरिलाल माथ । भये बालकृष्ण स्वामी सनाथ ।

फिरे रास-मंडली लिये साथ । फागुन मुखेल की सौँज हाथ । (५१)

चाचा जी ने इन्हीं के साथी स्वामी तुलागम रासधारी के गायन की बड़ी प्रशंसा की है । तुलाराम की ताने हृदय को बाँध देने वाली थी जिन्हें सुनकर श्रोता मंत्रमुग्ध हो उठते थे । चाचा जी कहते हैं

स्वामी तुलाराम उर फाग फूल । अनुराग रंगे हिय के दुकूल ।

तेहि राग तान देहि मन को सूल । मनु बसीकरन यह मंत्र मूल ।

चाचा जी ने इन दोनों का 'वसंत प्रबंध' में एकसाथ उल्लेख किया है । इसका कारण यह हो सकता है कि ये दोनों एक ही गुरु के शिष्य थे, अथवा हो सकता है ये दोनों व्यक्ति सगे भाई ही हों । परंतु चाहे ये गुरुभाई हों या भाई परंतु लगता ऐसा है कि इन दोनों की रास-मंडलिया पृथक्-पृथक् ही थी जो रास के लिए ब्रज से बाहर दूर-दूर तक जाया करती थी । एक बार तुलाराम जी ने रूपनगर जाकर जन्माष्टमी पर रास किया था । इसका उल्लेख कृष्णगढ़ नरेश भक्त नागरीदास जी ने 'पद प्रसंग माला' में किया है । नागरी-दास जी के अनुमार तुलाराम जी ने 'बादरी सखी' के नाम से कविता भी

१ श्री वृषभानु उदार लली कौ भयी जनम दिन ।

वारिध प्रेम वहाय देत दरसाय वही छिन ।

गुरु मारग रम-रीति, प्रीति सयुक्त विशेषे ।

वेश जुगल पधराय, हृष्ट सम तिनको देखें ।

श्री हरिनाथ अनन्यपथ, औढी पग रोप्यो सु तिन ।

प्रगट रासलीला करन, को द्वौ हरिनाथ बिन ।

लिखी है। उन्होंने तुलाराम जी के साथ बालकृष्ण जी के होने का उल्लेख इस प्रसंग में नहीं किया।<sup>१</sup>

इस प्रकार ब्रज में करहला तथा अन्य स्थानों पर रास-मंडली निर्माण करने की यह व्यावसायिक परपरा खूब फली-फूली। ब्रज से बाहर भी रास की मांग बराबर बढ़ती गई। रास के रसिक अब विशेष अवसरों पर मंडलियों को बुलाकर रास कराने लगे। चाचा वृंदावनदास जी ने अपने गुरु हित रूपलाल जी के द्वारा एक बार कामवन से रास मंडली बुलाकर उसका बरसाने में रास देखा था। चाचा जी ने 'हित रूप चरित्र वेली' में इसका उल्लेख किया है

ठारह से पुनि माघ की, वरनो कथा रसाल।

श्री हित रूप जो आइयो, बरसाने तेहि काल।

कामा ते सब वेश बुलाये, सहित समाज तहाँ सब आये।

रजनी भई रास जब कियो, सकल समाज परम मुख दियो।

दरस्यो रास अधिक रग रह्यो, बहुरि आप मुख ऐसैं कह्यो।

प्रातः व्याहुले की विधि कीजै, चलि गहवर वन में मुख लीजै।

नहीं कहा जा सकता कि यह रास मंडली पूर्वोक्त मोहनदास जी के वंशजों की ही थी या कोई दूसरी मंडली थी, परंतु इस समय तक ब्रज में अनेकों रास मंडलियां बन चुकी थीं, और वे दूर-दूर जाकर रास के आकर्षण से भावुक हृदयों को विमोहित कर रही थीं। दुर्भाग्य की बात यह रही कि चाचा वृंदावनदास जी के बाद ब्रज के काव्य क्षेत्र में कोई दूसरा ऐसा समर्थ व्यक्तित्व उदित नहीं हुआ जिसने चाचा जी जैसे व्यापक सांस्कृतिक दृष्टिकोण से ब्रज को जाना और बखाना हो। इसलिए इस परपरा की परवर्ती रास-मंडलियों का कोई लिखित विवरण आज उपलब्ध नहीं होता।

## वर्तमान युग के रासधारी

इस समय रास मंडली के संचालकों में जो वयोवृद्ध व्यक्ति अवशिष्ट हैं उनसे कुछ ऐसे पुराने रासधारियों का परिचय या जानकारी अवश्य मिलती है जो उन्होंने अपने बाल्यकाल में देखे थे। ब्रज के वर्तमान स्वर्गीय रासधारियों में हम श्री दामोदर स्वामी, श्री लछमन स्वामी, श्री लाडिलीशरण जी, रामधन जी, श्री गगोली स्वामी तथा चैतराम आदि के नाम ले सकते

१. "रूपनगर ठाकुर श्री गोवर्धननाथ जी जन्माष्टमी के दिवस एक ब्रजवासी गुनो नाम तुलाराम ताकी छाप 'बावरी सखी' से नृत्यगान प्रेम सहित श्री ठाकुर जी आगे करत भयो।"

हैं। इन सभी व्यक्तियों ने राम के क्षेत्र में प्रभूत यश अर्जित किया था। कृष्णानंद स्वामी नामक एक साधु ने लगभग साठ वर्ष पूर्व ब्रज में एक रास-मंडली बनाई थी जिसमें लछमन स्वामी और रामधन स्वामी दोनों ही सारंगी-वादन करते थे। रास में मारंगी-वादको की यह जोड़ी विख्यात रही है। ये दोनों ही साथ-साथ रास में पहले राधा-कृष्ण वनते थे। रामधन जी और श्री लछमन जी की यह युगल जोड़ी हाल में ही उठ गई है। लछमन स्वामी बड़े ही कुशल मारंगीवादक थे और महादेव लीला में महादेव की भूमिका बड़ी भावुकता से करते थे। इसी परंपरा में हम मंडोई गांव के धूरी स्वामी को भी स्मरण कर सकते हैं। कहते हैं, वे रास-मंगीत के बेजोड़ गायक थे। उन जैसा गायक उनके समय में दूसरा न था। बाद में राम मंडली में विश्राम लेकर वे नाथद्वारा में श्रीनाथजी के कीर्तनिया हो गए थे। लगभग पच्चीस वर्ष हुए तब उनका भी स्वर्गवास हो गया।

रामधारियों की इस परंपरा में ब्रज के संगीत गुरु ग्वारिया बाबा का नाम भूलना भी एक भारी अपराध होगा। ग्वारिया बाबा मग्य-भक्ति के मूर्तिमान रूप, अतोखे गायक, अनेक साजों के वादक तथा राम मंडलियों के संगीत-शिक्षक के रूप में सर्वमान्य रहे हैं। उन्होंने वाद्यवादन तथा गायन में पारंगत बना-बना कर अनेक ब्रजवासियों को सफल रासवारी बनाया था और राम में मंगीत के स्तर को उठाने में भारी योगदान किया था। यह मस्त और फक्कड़ साधु विगत युग में ब्रज के संगीत के लिए एक वरदान बनकर ही आये थे।

वर्तमान में विद्यमान पुरानी पीढ़ी के रासधारियों में आज भी अनेक विभूतियाँ हैं जिन्होंने अपनी कला से रास के क्षेत्र में यथेष्ट यश प्राप्त किया है। इन रासधारियों में हम स्वामी किशनलाल जी का नाम विशेष रूप से ले सकते हैं। स्वामी किशनलाल जी एक सरस गायक तो हैं ही, उनकी उद्व की भूमिका रास में विख्यात रही है। यह आज भी प्राचीन वाणी साहित्य को ही अपने राम में प्रमुखता देते हैं। वल्लभ संप्रदाय के प्रधान ठाकुर श्रीनाथजी का मुकुट आपकी मंडली को प्राप्त है। मंडली का संचालन अब उनके सुयोग्य पुत्र श्री मोहनलाल जी करते हैं।

चौथा स्वामी जी के पुत्र करहला के हरद्वारीलाल जी राम के समाज में हारमोनियम-वादन के लिए प्रसिद्ध रहे हैं। इसी प्रकार मुखरई के श्री कन्हैयालाल जी की सारंगी-वादन में विशेष ख्याति थी जिनका अभी सन् १९७८ में ही स्वर्गवास हो गया। वे ब्रज की ध्रुपद घमार परंपरा के रास-धारियों में प्रसिद्ध गायक और शिक्षक थे, और रास की शिक्षा देकर इस परंपरा को अत समय तक आगे बढ़ाते रहे। जतीपुरा के श्री हरिवल्लभ जी

का सारंगी-वादन और गायन भी रास में विशिष्ट कोटि का माना जाता है परन्तु उन्होंने अब रास से विश्राम ले लिया है। रास के पुराने अभिनेताओं में मंडोई के रामचंद्र की और भिक्की की जोड़ी नामी थी। किसी समय कस-बघ लीला में धोविन की भूमिका श्री गोकुलचंद वडी सफलता से करते थे, परन्तु अब वे रास मंडली छोड़कर आकाशवाणी पर चले गये हैं।

रास के वर्तमान स्वामियों में श्री मेघश्याम जी के सुपुत्र श्री रामस्वरूप जी शर्मा तथा जनूथर (भरतपुर राज्य) के श्री स्वामी हरिगोविन्द जी तथा छाता के श्री कुवरपाल जी ने रास के क्षेत्र में पर्याप्त ख्याति अर्जित की है। ये सभी महानुभाव ब्रज क्षेत्र के माने हुए मंडली संचालक हैं जो अपने-अपने ढंग से रास रंगमंच के विकास में सलग्न हैं।

इस समय ब्रज में रास की अनेक मंडलियाँ विद्यमान हैं जिनमें सर्वश्री रूपलाल, श्री घनश्याम, वेदराम, फतेहराम (सेहर वाले), फतेहकृष्ण, देवकीनंदन, चुन्नीलाल, चतुर्भुज, चैतराम व धर्मपाल, रामप्रसाद शर्मा, भारतभूषण गोस्वामी आदि की मंडलियों के नाम विशेष रूप से उल्लेखनीय हैं।

## रास रंगमंच का साहित्य और ललित कलाओं पर प्रभाव

### रास का आकर्षण

रास का सबसे बड़ा सौभाग्य यह रहा है कि उसे अपने मंच के लिए कृष्ण जैसा आकर्षक लोक-नायक प्राप्त हुआ। भक्ति-भावना के अनुसार समस्त ससार को नचाने वाला जिस मंच पर स्वयं नाचे उसके कलात्मक वैभव का क्या कहना ? भगवान् कृष्ण के चंचल, चपल, जोख व नटखट व्यक्तित्व ने जहाँ रास रंगमंच की कथावस्तु में इन्द्रधनुषी रंग भरे हैं वहाँ उनके सुंदरतम व्यक्तित्व ने इस मंच को सौंदर्य संपन्न किया है और इसे श्रद्धा और भावुकता के दृढ़ आधार पर स्थिर किया है। कृष्ण को रासमंच का नायक बनाने का फल रासमंच को यह मिला कि भक्तियुग और रीतिकाल में लिखा गया साहित्य का वह सरस और अथाह भंडार जिसे हम हिंदी साहित्य का नवनीत कह सकते हैं बिना किसी प्रयत्न के रासमंच की कथावस्तु का चाकर बन गया और रासमंच ने इस महान रसरत्नाकर में से भी सुंदरतम रत्नों को छांट कर अपनी मंचीय कथाओं का ताना-बाना तैयार किया। इसलिए कथासामग्री की दृष्टि से रासमंच भारत के सभी नाट्य और लोक नाट्य मंचों से अधिक समृद्धिशाली और वैभवसंपन्न है। सूर, तुलसी, मीरा, कबीर, रहीम रसखान सभी रासमंच के आगे अपनी साहित्य संपदा खोले खड़े हैं और रासमंच उसकी सर्वश्रेष्ठ निधियों में से भी छांटकर और कसौटी लगाकर अपनी कथावस्तु के लिए सामग्री स्वीकार करता रहा है। रासमंच पर प्रस्तुत यह चोटी का कृष्ण साहित्य जब कथा का ताना-बाना पहनकर और भी दमक उठता है तब उसकी चकाचौंध ही भावुक हृदयों को इतना विमुग्ध कर देती है और वह उसमें इतने अभिभूत हो जाते हैं कि उन्हें रास में अभिनय की बारीकी, मंच की सज्जा या ऐसी दूसरी वस्तुओं पर दृष्टिपात करने का अवकाश ही नहीं रहता। एक भावुक दर्शक रासमंच पर सुमधुर कंठ से गार्ड

गई इन रस-सिक्त सिद्ध वाणियों को आख वद करके एकाग्र भाव से कानों से सुनना अधिक पसंद करता है, वह अपने नेत्रों को खोलकर उस समय अपनी दृष्टि को डधर-उधर भटकाना नहीं चाहता।

यह सब कहने का हमारा तात्पर्य यह है कि रासमंच पर प्रयुक्त होने वाला साहित्य स्वयं अपने आप में इतना सशक्त और प्राणवान है कि उसने भारतीय जनजीवन को अपनी ओर आकृष्ट करने में महत्वपूर्ण योगदान दिया है। भक्ति-युग में जब रास का उदय हुआ, राजदरबारों में और जनजीवन में दो ही भाषाओं को सांस्कृतिक मान्यता उपलब्ध थी और वे भाषाएँ थी - (१) फारसी तथा (२) ब्रजभाषा। फारसी उस समय विजेताओं की और ब्रजभाषा विजित वर्ग की सांस्कृतिक भाषा थी जिसके साथ जन-जीवन की आस्था और भावुकता जुड़ी थी। इसी कारण ब्रजभाषा का मंच होते हुए भी रास रंगमंच अपने उदयकाल से ही एक क्षेत्रीय रंगमंच न रहकर अखिल भारतीय रंगमंच बन गया था और कृष्ण-भक्ति आंदोलन के साथ-साथ वह उन सभी क्षेत्रों में मान्यता प्राप्त कर गया जहाँ कृष्ण-भक्ति आंदोलन की वाणी गूजी थी। उत्तर प्रदेश के साथ-साथ पंजाब, राजस्थान, गुजरात, महाराष्ट्र, बंगाल, बिहार और मध्य भारत आदि दूरस्थ प्रदेशों तक में भक्तियुग से आज तक रास के प्रति यह आकर्षण विशेष रूप से बना हुआ है।

### भावुको का मंच

रास ने विशेष रूप से इस देश में कृष्ण-भक्ति का प्रचार किया और ब्रज संस्कृति और ब्रज के लोक-जीवन की झांकी का पूरे देश में चित्रांकन किया, जिसने ब्रज के प्रति भारतीय जन के आकर्षण को बढ़ाया। आज भी रास के प्रति सामान्य जन का कितना आकर्षण है यह स्वयं श्रावण मास में वृंदावन में देखा जा सकता है, जबकि पूरे देश से रास भक्तों का विशाल समूह वहाँ सर्वत्र छाया रहता है। श्रावण मास में ब्रज की सभी प्रमुख मंडलियाँ वृंदावन में एकत्रित हो जाती हैं और सुबह से रात्रि तक वृंदावन के मंदिरों, बागों, आश्रमों और सार्वजनिक स्थानों में पग पग-पर घुघरुओं की झनन-झनन गूँजती रहती है। कम से कम उम्र समय वृंदावन में पंद्रह-बीस रास मंडलियाँ अवश्य एकत्रित होती हैं जिनमें से हर मंडली कम से कम एक दिन में दो रास तो करती ही हैं, और जिन मंडलियों की अधिक मांग होती है वह उन दिनों एक दिन में चार-चार, पाँच-पाँच रास करने को भी बाध्य कर दी जाती है। इन रासों में रास के भक्त सैकड़ों की संख्या में छाये रहते हैं। एक-एक रास में केवल भक्तों की न्यौछावर में ही २०० या १०० रुपये आ जाना उन दिनों साधारण सी बात है। वृंदावन में श्रावण मास में रास के प्रति दर्शकों का उत्साह देख कर ही



यह समझा जा सकता है कि आज भी देश के जनसाधारण की रासमंच में कितनी निष्ठा और भक्ति है।

### ब्रजभाषा के संवाद

रास के इन दर्शकों में भारत के सभी अंचलों के जनता जनार्दन के प्रतिनिधि होते हैं और यह एक उल्लेखनीय तथ्य है कि उन्हें रासमंच पर प्रयुक्त ब्रजभाषा के संवाद विशेष रूप से आकर्षित करते हैं। जिस युग में रास का उदय हुआ उस समय तो ब्रजभाषा इस देश की सांस्कृतिक अभिव्यक्ति की भाषा थी ही, परंतु यह रासमंच की परंपरा और रूढ़िवादिता के प्रति गहरी आस्था का ही एक सुखद फल है कि उसने रास में ब्रजभाषा के सांस्कृतिक गौरव को आज भी अक्षुण्ण रखा है और रास के ब्रजभाषा के संवाद आज ब्रज क्षेत्र से इतर क्षेत्र के निवासी को इस युग में भी रास की इस विशिष्टता के प्रति उसे विशेष रूप से आकर्षित करते हैं। ब्रज की बोली का सहज सरस रस जिसने अतीत में पूरे देश को प्रभावित किया, आज केवल रास के संवादों में ही एक घरोहर के रूप में रक्षित है। आज जब उस ब्रज-माधुरी का चिर तृपित कोई पिपासु रास के रस में अवगाहन करता है तो वह ब्रजभाषा के इस सरस रस में बार-बार गोता लेकर अपनी आत्मा को शीतल और तृप्त करना चाहता है। इस प्रकार रास में रक्षित ब्रजभाषा की यह गद्य-संवाद परंपरा आज ब्रजभाषा के भारतीय सांस्कृतिक जन-जीवन से हठ जाने के बाद भी रास की एक बहुत ही मूल्यवान् थाती बन गई है। ऐसे अनेक रास के दर्शक हैं जो ब्रजभाषा को सुन-सुन कर अपने को तृप्त करने की ललक में ही रास रगमंच के भक्त बने हुए हैं।

उक्त सब कारणों से आज भी रास रगमंच अन्य क्षेत्रीय रगमंचों से पृथक् और विशिष्ट है। इसने आरंभ से ही पूरे देश के जन-जीवन को आकर्षित किया है। हमारी भारतीय कलाओं पर रास रगमंच का जो प्रभाव दृष्टिगोचर होता है उस पर संक्षिप्त दृष्टिपात करने से यह तथ्य भली प्रकार सामने आ जाता है कि रास ने भारतीय जीवन और कला के क्षेत्र में आरंभ से ही अपनी विशिष्टता को बनाये रखा है। हमारे साहित्य, संगीत, मूर्तिकला और चित्रकला पर रास के प्रभाव की संक्षिप्त चर्चा करना, इस दृष्टि से यहाँ अप्रासंगिक न होगा।

### साहित्य और रास

भारत की उन सभी भाषा और बोलियों में जहाँ कृष्ण की चर्चा है वहाँ रास का वर्णन अवश्य हुआ है। यह वर्णन अधिकतर भावनात्मक या काल्पनिक

है यह ठीक है, परंतु हमारे साहित्य में ऐसे वर्णनों का भी अभाव नहीं जहाँ राधा-कृष्ण के माध्यम से रास रंगमंच के भव्य वर्णन भी उपलब्ध हैं। हम इस प्रसंग का अधिक विस्तार न करके यहाँ उदाहरणस्वरूप चैतन्य संप्रदाय के प्रसिद्ध भक्त और श्रेष्ठ कवि कविराज कृष्णदास जी गोस्वामी के 'गोविन्द-लीलामृतम्' की चर्चा करना चाहते हैं। यद्यपि यह ग्रंथ भी प्रकट में राधा कृष्ण के रासोत्सव का ही वर्णन करता है परंतु हमारे मत से राधा-कृष्ण का यह रास-वर्णन परोक्ष में उसी रास रंगमंच का वर्णन है जिसे आज हम ब्रज का लोक रंगमंच कहते हैं परंतु भक्तियुग के आचार्यों ने रास की इस वर्तमान लोक परंपरा का शास्त्रीय ढंग से अलंकरण किया था, यह 'गोविन्दलीलामृतम्' से भली प्रकार भासित होता है।

### ‘गोविन्दलीलामृतम्’ का रास-वर्णन

हमारे विचार से 'गोविन्दलीलामृतम्' रास के भक्तिकालीन स्वरूप को समझने का एक महत्वपूर्ण माध्यम है। इस दृष्टि से हम यहाँ रास परंपरा के सदम में इस ग्रंथ के रास-वर्णन का संक्षिप्त विश्लेषण आवश्यक समझते हैं। परंतु इस रास-वर्णन से पूर्व एक बार हम फिर यह और स्मरण दिला देना चाहते हैं कि लोकधर्मी परंपरा नाट्यधर्मी और नाट्यधर्मी परंपरा काल के प्रभाव से लोकधर्मी बनती रही है, हमारा रास-रंगमंच भी उसका अपवाद नहीं है।

### लोकधर्मी और शास्त्रीय परंपराएँ

प्राचीन काल में रास एक लोकधर्मी संगीत नाट्य था, यह सर्वमान्य तथ्य है। कोई भी शास्त्रीय नाट्य परंपरा जब लोक-जीवन में घुल-मिल जाती है और लोक कलाकारों से प्रभावित होती है तब वह अपने शास्त्रीय रूप को अक्षुण्ण नहीं रख पाती। ठीक इसी प्रकार जब कोई लोक परंपरा उच्च कोटि के कलाकारों द्वारा अपना ली जाती है और वे उसको सजा-सवार कर एक स्तर पर स्थापित कर देते हैं तो वह शास्त्रीय रूप धारण कर लेती है, उसी दशा में वह लोक कला मात्र नहीं रह जाती। रास के लंबे जीवन काल में उसे अपने रूप को सजाने और सवारने के ऐसे अनेक अवसर आये जिनके सूत्र प्राचीन वाङ्मय और लक्षण ग्रंथों में उपलब्ध रास के विवरणों में खोजे जा सकते हैं, परंतु हम यहाँ उनकी फिर चर्चा न करके केवल यह कहना चाहते हैं कि ब्रज में जब भक्तियुग में रास का पुनर्गठन हुआ, तो उस समय रास की मूल परंपरा जो नटों द्वारा संचालित थी यद्यपि रास रंगमंच के निर्माताओं द्वारा आधार रूप में गृहीत की गई, परंतु उन्होंने उस परंपरा को सजा-सवार कर रास को

जिम रूप में खड़ा किया उसका आधार भक्तिकालीन शास्त्रीय संगीत और शास्त्रीय नृत्य परंपरा ही थी। स्वामी हरिदास जी जैसे अमर संगीतज्ञ और वल्लभ जैसे दरबारी नर्तक का इस संगीत परंपरा और नृत्य परंपरा के निर्माण में हाथ था। श्री नारायण भट्ट जी भी स्वयं अपने युग के प्रसिद्ध संगीतज्ञ थे, यहाँ तक कि वे नारद जी के अवतार ही माने गये। ऐसी दशा में उनके द्वारा सरक्षित मंच रास लोकमंच न था।

### ‘गीतगोविन्द’ के रास-वर्णन की विशेषता

भक्तियुग में रास का जो शास्त्रीय रूप था हमारे विचार से ‘गोविन्द-लीलामृतम्’ के रास-वर्णन का वहीं आधार है। शृंगार रस से परिपूर्ण यह प्राचीन ग्रंथ गौडिया संप्रदाय की मान्यता के आधार पर रचा गया है जो अब तक संप्रदाय से इतर व्यक्तियों से गुप्त रखा जाता रहा था। उसे कुछ वर्ष हुए साहसपूर्वक बाबा कृष्णदाम जी ने प्रकाशित कर दिया था। इस ग्रंथ के प्रकाशन ने जहाँ ब्रज लोक जीवन की भक्ति-कालीन परंपराओं पर प्रकाश पड़ा है वहाँ भक्तिकाल में पुनर्गठित ब्रज के रास का क्या रूप था उसकी एक सागोपाग झाँकी भी सामने आई है। यद्यपि यह ग्रंथ सांप्रदायिक भावना के अनुरूप राधा-कृष्ण के क्रियाकलापों की एक दिन की एक काव्यात्मक दैनंदिनी है, परन्तु इस ग्रंथ के लेखक कृष्णदाम कविराज गोस्वामी, ब्रज के अणु-अणु और कण-कण में ऐसे रमे हैं कि उन्होंने इसमें ब्रज-संस्कृति के जो चित्र यथास्थान उभरे हैं, वे अमाधारण हैं। यह ठीक है कि कविराज कृष्णदास जी के ये वर्णन अतिरंजनापूर्ण और काव्यगुणों में ओतप्रोत हैं परन्तु हम पुनः साग्रह कहना चाहते हैं कि उनका रास-वर्णन केवल कल्पना पर ही आधारित नहीं है वरन् वह तत्कालीन ब्रज के रास रगमच के वास्तविक रूप का चित्राकन है। कविराज गोस्वामी को संगीत, रागों और तालों तथा नृत्य की पूरी परंपरा का ज्ञान था और इस ग्रंथ के अंतिम तीन अध्यायों में उन्होंने अपने उस ज्ञान के आधार पर राधा-कृष्ण के रास के मिस हमारे विचार से तत्कालीन ब्रज की रास परंपरा का ही विस्तृत वर्णन किया है।

ब्रज के वर्तमान नित्यरास के क्रम की इस ‘गोविन्दलीलामृतम्’ से तुलना करने पर यह ‘गोविन्दलीलामृतम्’ स्वयं ही पुकार उठता है कि ‘रास के अमली रूप का मूल रहस्य मेरे मर्म में छिपा है।’ यदि आज रास के मूल सांस्कृतिक स्तर की खोज करनी हो अथवा रास का पुनः प्राचीन भक्तियुग की परंपरा के अनुसार पुनर्गठन करना हो तो इस सबके लिए हमारे मत से ‘गोविन्दलीलामृतम्’ एक महत्वपूर्ण माध्यम है।

## ‘गोविन्दलीलामृतम्’ के अनुसार रास

कविराज गोस्वामी का मत यह है कि भारत का प्राचीन हल्लीसक नृत्य ब्रज के रास में उसके एक अंग के रूप में गृहीत है। वे रास को हल्लीसक के अतिरिक्त भी अन्य कई तत्त्वों का सम्मिश्रण मानते हैं। उनके अनुसार रास का आरंभ पहले प्रकृति के सुरम्य वातावरण में वन विहार से होता है जिससे मन-स्थिति रास के वातावरण के अनुरूप हो जाय, उसके उपरांत क्रमशः चक्रभ्रमण (मंडलाकार) नृत्य, हल्लीसक नृत्य तथा इसके उपरांत रास में युग्म नृत्य होता है। युग्म नृत्य के उपरांत ताडव, लास्य तथा इसके उपरांत एकाकी नृत्य (कृष्ण का) होता है। सखियों द्वारा प्रवध गान, नृत्य, रति, परिहास और अंत में जलकेल, ये रास के कृष्ण द्वारा निर्धारित अंग हैं।<sup>१</sup> इस प्रकार रासमंच हल्लीसक नृत्य को अपने में एक अंग के रूप में ग्रहण करता है वहां साथ ही वह अपने साथ लास्य और ताडव की परंपराओं तथा अन्य अनेक गायन-वादन की लोक परंपराओं का भी समन्वय करता है।

इस रास के रूप की आज की रासमंचीय ‘नित्यरास’ परंपरा से यदि तुलना की जाय तो मंच पर पहले वृंदावन की शोभा का वर्णन (वन-विहार) पुनः सखियों तथा राधा-कृष्ण की रासमंत्रणा तदनंतर मंडल नृत्य तथा अन्य उन सभी नृत्य रूपों की, जो रास में अपने भगवावशेष रूप में प्राप्त होते हैं, विधिवत चर्चा ‘गोविन्दलीलामृतम्’ में है। केवल जलक्रीडा वर्तमान रास में उपेक्षित है क्योंकि खुले मंच पर उसका आयोजन संभव था। ऐसी दशा में रास का यह वर्णन वर्तमान रास रगमंच की नित्य-रास परंपरा से अद्भुत साम्य रखता प्रतीत होता है।

कविराज ने इस ग्रंथ के आरंभ में रास का स्वरूप वर्णन किया है इसके उपरांत गोपियों की सम्मति लेकर कृष्ण के वन विहार का और ब्रज की प्राकृतिक सुपमा का सुंदर वर्णन है। इस वन विहार में कृष्ण के वृंदावन की प्रकृति से सूक्ष्म रागात्मक सबंधों का सरस वर्णन है। यह वन विहार में केवल विहार मात्र ही नहीं, इसमें सहगान का विशेष रूप से वर्णन है। श्रीकृष्ण वन भ्रमण में प्रकृति (चन्द्रमा, लता आदि) को लक्ष्य करके जो पद, वर्ण, शब्द, स्वर, ताल लय, ग्राम, मूर्च्छना सहित गाते उसी गायन को ठीक उमी भाति सखिया शब्दों

१ सगणोऽरण्य विहृतिश्चक्रभ्रमण-नर्तनम्।

हल्लीसक युग्मनृत्य ताडव लास्यमेककम्। (६)

तत्प्रबन्धगानञ्च सनृत्यरतिनर्मेणी।

जलखेले त्यमन्येष रासागानिव्यघात क्रमात् (७)

का थोड़ा हेरफेर करके इस प्रकार गा देती थी कि वह प्रिया-प्रियतम पर घटित होने लगता था। ऐसे अनेक काव्यात्मक उदाहरण कविराज ने श्लोको में वर्णित किये हैं।<sup>१</sup>

कविराज ने इसके उपरांत कृष्ण के वशीवट पर पहुँच कर यमुना-दर्शन का तथा फिर गोपियो से छेड़छाड़ करते यमुना पार जाने का और चक्र के आकार के एक तीन नेमियो पर घूमने वाले परिधि पर गोपियो के साथ खड़े होकर नृत्यारम्भ का वर्णन किया है। इस चक्र पर गोपियो और कृष्ण के हल्ली-सक नृत्य का रास के एक अंग के रूप में कविराज ने भव्य वर्णन किया है जो बड़ा चित्रमय है।<sup>२</sup>

इसके उपरांत इस चक्र से उतर कर कृष्ण गोपियो सहित 'अनगोल्लास' पुलिन पर पहुँचते हैं। अध्याय २२ के श्लोक ७० से इस पुलिन पर रास का वर्णन है।

रास के इस वर्णन की विशेषता यह है कि एक ओर जहाँ वह रास के परपरागत रूप का वर्णन करता है वहाँ उसमें कवि प्रतिभा का पूर्णोत्कर्ष भी दर्शनीय है।

कृष्ण के गोपियो के साथ नृत्य और गायनो के वर्णन में कवि ने अपने संगीत-शास्त्र के सूक्ष्म ज्ञान का स्थल-स्थल पर परिचय दिया है। इस वर्णन के अनुसार रास में गाये जाने वाले मुख्य राग निम्न हैं :

## रास के मुख्य राग

मल्हार, कर्णाटक, नट, सामकेदार, कामोद, मँरव, गान्धार, देशाग, वसंत और मालवराग जो कृष्ण और गोपियो ने गाये।

केवल गोपियो ने क्रमपूर्वक रास में जो राग गाये वे थे गुज्जरी, रामकली, गौरी, आसावरी, गुणकली, तोड़ी, विलावल, मंगल गुज्जरी, वराटिका, देशवराटिका, मागधी, कौशिकी, पाली, ललित, पटमजरी, सुभग व सिन्दुरा।<sup>३</sup>

## रास के वाद्य

रास में प्रयुक्त वाद्यो में कविराज ने मृदंग, डमरू, मडु, ममक, मुरली,

१. 'श्रीकृष्ण गोविन्दलीलामृतम्', श्लोक ३२ से ४५ तक, पृष्ठ ३४३-३४६

२. वही श्लोक, ५६ से ६८ तक, पृष्ठ ३४६-३५२

हमें श्री अनिल विश्वास जी ने बतलाया कि वगाल में आज भी चक्र के ऊपर रास के प्रदर्शन की परंपरा है। कविराज ने यह वर्णन शायद उसी प्रभाव से जोड़ा है।—लेखक

३. 'गोविन्दलीलामृतम्', अध्याय २२, श्लोक ८५-८७

पाविका, वंशी, मदिरा, करताल, विपची महती, वीणा, कच्छपी, करिनासिका स्वरमडलिका व रुद्र वीणा आदि का उल्लेख किया है।<sup>१</sup> हो सकता है कि स्वामी हरिदास जी जैसे गुणियों के समय में उक्त वाद्यों में से अधिकांश उस रास के प्रयोग में आते हों, परंतु अब यह स्थिति नहीं है। इनमें से कुछ वाद्य तो अब कदाचित् अज्ञात भी हो गये हैं।

### रास की नृत्य-मुद्राएँ

रास नृत्य में प्रयुक्त मुद्राओं का उल्लेख करते हुए कवि ने लिखा है कि नृत्य के समय सर्प के फन, हंस की ग्रीवा, हस्तक (कच्छप आदि जंतुओं की भांति हस्तमुद्रा बनाना) आदि मुद्राओं का गोपियों ने प्रयोग किया है। इनके अतिरिक्त पताका (अंगूठे को टेढ़ा कर तर्जनी के मूल में लगाना और अंगुलियों को सीधा फैला देना), त्रिपताका (अंगूठा व कनिष्ठा उगली के अग्रभाग को मिलाकर तथा शेष तीन उंगलियों को फैलाकर), हंसास्य (हंसमुख—यह मुद्रा तर्जनी, मध्या व अंगूठे के अग्रभाग को मिलाकर बनाई जाती है), कर्तरी मुख (कैची जैसी), शुकास्य (तोते के मुख जैसी), मृगशीर्ष (मृगशीर्ष), सदश, खटकामुख, सूची मुख, अर्द्धचंद्र, पद्मकोप, अहितुडक (नागफणि) आदि मुद्राओं का प्रयोग किया है।<sup>२</sup> आज भी रास नृत्यों में हस्तमुद्राओं पर ही सर्वाधिक जोर है, परंतु उन मुद्राओं के रूप अब कुछ अस्पष्ट हो गये हैं। इस ग्रंथ में रास की मुद्राओं के नाम प्रथम बार ही हमारे देखने में आये हैं।

### रास नृत्य की तालें

नृत्यों में साजों पर ३४ तालों का गोपियों ने प्रदर्शन किया। कुछ ने ध्रुवताल और मडताल और कुछ ने इनके ठीक विपरीत तालों का प्रयोग किया। रास में इन तालों की नामावली कविराज ने यों गिनाई है—चचत्पुट चाचपुट, रूपक, सिंहनदन, गजलीला, एकताल, निःसारी, अडडक (आडताल) प्रतिमड, भ्रम्प (भ्रमताल) त्रिपुट, यदि नलकूबर, नुद्धट्ट, कुद्धक, काकिलाख, उपाट्ट, दर्पण, राजकोलाहल, शचीप्रिय, रगविद्याधर, वादक, अनुकूल, ककण, श्रीरग, कन्दर्प, षट्पितापुत्रक, पार्वतीलोचन, राजचूडामणि, जयप्रिय, रतिलील त्रिभंगी, चञ्चरत्न, वारविक्रम।

लेखक का कहना है कि ये ताल भी अतीत, अनागत व सम भेद से विविध होते हैं। इन तालों को ग्रह सहित सभा, गोपुच्छिका व स्रोतोवहा नामक

१. 'गोविन्दलीलामृतम्', अध्याय २२, श्लोक ८६-९०

२. वही, श्लोक ९१-९२

तीन यतियो सहित एवं निश्शब्द व शब्दयुक्त दो भेदो सहित गोपियो ने वजाया । उन्होने इन तालो को वर्द्धमान और हीयमान दोनो आवर्त एवम् मान सहित वजाया ।<sup>१</sup>

रास के इस सामान्य वर्णन के उपरान्त २३वें अध्याय मे कविराज गोस्वामी ने रास के नृत्य गायन और उसके क्रम का सागोपाग वर्णन किया है, जिमकी विशेषता यह है कि वह लगभग ब्रज मे विद्यमान रास रगमच के नित्यरास के क्रम मे एकदम मिलता-जुलता है । वर्तमान रास रगमच के अभिनेता और दर्शको की उपस्थिति का यदि वर्ग विभाजन किया जाय तो हम रास की उपस्थिति को तीन वर्गों मे बाटेंगे : (१) अभिनेता, (२) समाजी, (३) दर्शक । कविराज गोस्वामी ने भी अपने रास मे इन तीनों वर्गों की ही उपस्थिति की चर्चा की है । वे लिखते हैं :

“श्रीराधया नृत्यति कृष्णचन्द्रे, गायन्त्य आम्न ललितादयस्तदा ।

चित्रादयोऽन्या किल तालधारिका, वृन्दादयः सम्यतया व्यवस्थिता ॥

इस वर्णन मे राधा-कृष्ण के नृत्य के साथ गायन मे सलग्न गोपी अभिनेता वर्ग मे, तथा चित्रादि सखिया जो ताल देने वाली है समाजी वर्ग मे, तथा वृन्दा आदि सखिया जो दर्शक के रूप मे नृत्य-गान के गुण-दोषो की विवेचक हैं, प्रवृद्ध दर्शक वर्ग मे है ।

श्लोक ४, ५, ६ मे कविराज ने रास के नृत्य का जो वर्णन किया है मानो वह ज्यो का त्यो ब्रज के वर्तमान रास नृत्यो का ही वर्णन है । सर्वप्रथम सामूहिक मडलाकार नृत्य और गायन का लगभग वैसा ही वर्णन है जैसा आज के नित्यरास का क्रम है । इसमे साज भी वर्तमान रास जैसा ही है, जिनमे वीणा (अब सारंगी या हारमोनियम) मृदंग (अब पखावज या तबला) झांझ और बशी वादन का ही उल्लेख है ।

रास मे समूह नृत्य के बाद पक्तिवद्ध नृत्य का ठीक उसी रूप मे उल्लेख है जैसा आज भी रासमच पर मडलाकार नृत्य के उपरांत होता है । वर्तमान रास मे प्रचलित ‘पक्तिवद्ध नृत्य’ के समान ही यहा भी ‘पक्तिवद्ध’ नृत्य का यह क्रम कृष्ण से ही आरंभ होता है ।<sup>२</sup> पक्ति से बाहर आते समय का परमलु है

१ ‘गोविन्दलीलामृतम्’, अध्याय २२, श्लोक ६३-१०१, पृ० ३५८-३५९

२. कृष्ण श्रीमान्मुहुर्दृष्ट समागत्य तासा न मध्या-

न्नानाताल क्रमवशतया चालयम् श्रीपदाब्जे ।

धुन्वन् पाणी नटति निगदन्निन्त्यमानन्दयन्ता-

स्तता तत्ये दृगति दृगि त्यै दृक् तयै दृक् तथै था ।—बही, (६) अध्याय २३

त तत्ता तत्थै, द्रगति हक् तत्थै हक् तत्थै था

श्रीकृष्ण के पंक्तिबद्ध नृत्य के परमलु का उल्लेख इस ग्रंथ में यों है :

थो दिक् दा दा किट किट कणक्षे थोक्कु थो दिक्कु आरे  
क्षे द्रा क्षे द्रा किट किट धा क्षेकु क्षे क्षेकु क्षे क्षेम्  
थो दिक् दा दा दृमि दृमि दृमि धाकाकु क्षे काकु क्षे दा  
मागन्त्यैव नटति स हरिश्चारु-पाठ-प्रबन्धम् । (७)

कृष्ण के उपरांत राधा के नूपुरों तथा आभूषणों के कलरव के साथ उनके पंक्तिबद्ध नृत्य के लिए आगे बढ़ने का वर्णन है ।

राधा कृष्ण-द्युति धनचये चचलेव स्फुरन्ती ।

नृत्यन्तीत्य गदति तथथै थै तथै थै तथै था । (८)

उनके नृत्य के परमलु का कथन इस प्रकार है :

घा घा इक् इक् चड चड निडन ण निडन ण निनं ना ।  
तृत्तक् तु तु गुडु गुडु गुडु घा द्रा गुडु द्रा गुडु द्राम् ।  
थेक थेक धो धो किरिट किरिट द्रा दृमि द्रा हृमि द्रा  
मामत्यैय महुरिह मुदा श्री मदाशा ननर्तं (९)

इस पंक्तिबद्ध नृत्य में राधा के उपरांत ललिता और फिर विशाखा के नृत्य का वर्णन है । इसके उपरांत अन्य गोपियों के नृत्य का उल्लेख है । उनके नृत्य के परमलु इस प्रकार हैं :

ललिता . थै थै थो थो तिगड तिगड थो तथै थो तथै ता ।

विशाखा : दृगिति दृगिति दृक् थे थो तथो थो ।

अन्य गोपिया (१) थैया, तथैया ततथै तथैया

(२) थे, थे, थै, थे, थे, तथे, थे तथे था ।

(३) थैया थैया, तथ, तथ, थैया, थैया, थैया, तिगड तथैया ।

गोपियों के इस पंक्तिबद्ध नृत्य के उपरांत राधा कृष्ण के एक दूसरे की प्रशंसा करते हुए युगल नृत्य का वर्णन है जिसका आवेग बढ़ जाने पर उसमें सब गोपियाँ सम्मिलित हो जाती हैं । इन गोपियों में वे भी सम्मिलित हैं जो रास में अब तक वाद्य वजा रही थीं । अब आनदातिरेक में वे हाथों में साज उठाकर उन्हें बजाते हुए नृत्य करने लगीं । इस प्रकार समूह नृत्य के साथ रास में सामूहिक गायन के आरंभ होने का वर्णन है ।

इस नृत्य की उत्कृष्टता, उसमें ग्रीवा, हस्त, कंठ और नयनों के सचा-



लन तथा मुद्राओं की सुकरता का तथा गायन की श्रेष्ठता का ग्रथकार ने वर्णन किया है। जो गोपिया रास के पद को ध्रुव नाल में गाते हुए अंतिम चरम सीमा तक ले गईं, श्रीकृष्ण ने उन गोपियों का विशेष सम्मान किया।

हरिवंश पुराण की भांति इस रास में भी राधा द्वारा छालिक्य नृत्य प्रगट करने का उल्लेख है। कभी चूक जाने पर कृष्ण के गायन की मूल को भी वह नयनों की सैन से सुधारती कही गई है। रास के अंत में इस ग्रंथ में राधा-कृष्ण और गोपियों के विभिन्न नृत्यों का उल्लेख करते हुए कविराज यथा तक कह देते हैं कि :

गीतं वाद्यञ्च नृत्यं विधिं शिवं रचितं यच्च वैकुण्ठलोकं,  
वल्लक्ष्मीकान्तं लक्ष्मीचयनय-रचितं स्वेन यद्यत् प्रणीतम्।  
अन्यागम्य यदाभिर्बुजनवरललना—नृतकीभिश्च मृष्टं,  
रासे कृष्णस्तदेतन्मुहुरिह कृतुकी सर्वमाभिर्प्यतानीत् ॥

इस प्रकार कविराज गोस्वामी के इस रास-वर्णन से भक्तिकालीन रास की परंपरा के उत्कर्ष विकास और निखार का सागोपाग रूप नेत्रों के समक्ष आता है। यदि हम वृंदावन के इस रास-वर्णन को हरिवंश पुराण के द्वारका क्षेत्र में आयोजित छालिक्य गीत वाले यादवों के उत्सव से मिलायें तो काल-क्रम के इस लवे व्याघात के साथ-साथ वृंदावन और द्वारका की सांस्कृतिक दूरी भी इनमें नहीं दीखती। ये दोनों ही उत्सव एक ही सांस्कृतिक और कलात्मक परंपरा की कड़ी प्रतीत होते हैं।

जहां भारतीय साहित्य की विभिन्न भाषाओं में विभिन्न कवियों ने अनेक रूपों में रास का वर्णन किया है वहां कविराज जैसे समर्थ व्यक्तित्व ने ब्रज के भक्तिकालीन रास रंगमंच का सुंदर चित्रण भी अपने ग्रंथ में कर दिया है।

## संगीत

संगीत कला पर भी कृष्ण लीला का अक्षुण्ण प्रभाव है। उत्तर भारतीय संगीत तो पूरा ब्रजभाषामय है ही, कर्नाटक संगीत में भी कृष्ण की लीलाओं का गायन यथा समय होता है। जयदेव, चंडीदास, विद्यापति और सूरदास के गेय पद तो भावुकों के कंठहार हैं ही, वगाल के कीर्तन, गुजरात के हवेली संगीत, तथा ब्रज के ममाज-मगीत जैसी सभी भक्ति संगीत परंपराओं पर राधा-कृष्ण की अमिट छाप लगी हुई है। ध्रुपद, धमार, ख्याल और ठुमरी सभी में

रासविहारी कृष्ण रमा हुआ है। राजदरवारी से लेकर कुटी तक रास वर्णन का गायन हमारे संगीतज्ञ और जनता समान रुचि से सदैव करते रहे हैं। रास का व्यापक प्रभाव हमारे लोक संगीत पर भी बहुत स्पष्ट है, अतः इस सबध में अधिक चर्चा अपेक्षित नहीं है।

## मूर्तिकला

आक्रांताओं के आक्रमणों से हमारी न जाने कितनी दुर्लभ कृतियाँ नष्ट हो गई हैं, कौन जानता है? लगता है भगवान् कृष्ण की कृतियों पर आक्रांताओं की अधिक वक्र दृष्टि रही, परन्तु प्राचीन कला के जो अवशेष खडित मूर्तियों के रूप में उपलब्ध हैं वे परिमाण में कम होते हुए भी यह सिद्ध करने को पर्याप्त हैं कि ब्रज की रास लीलाओं से हमारे मूर्तिकार भी प्रेरणा लेते रहे हैं।

मथुरा के पुरातत्व संग्रहालय में दूसरी शताब्दी का एक शिलापट्ट है जिसमें वसुदेव जी द्वारा कृष्ण को गोकुल ले जाने का दृश्य अंकित है। यह संभवतः भगवान् कृष्ण का सबसे प्राचीन चित्र है जो शिला पर चित्रित हुआ है और अभी भी उपलब्ध है। इसमें वसुदेव नवजात शिशु को एक सूप में रखे हैं। जमुना का पूर्ण उभार टेढ़ी रेखाओं द्वारा अंकित किया गया है। बीच में जलजतु भी चित्रित हुए हैं और पीछे नागराज कृष्ण की रक्षा करते हुए चलते दिखाये गये हैं।

इस शिलापट्ट के अतिरिक्त मथुरा संग्रहालय में बाये हाथ पर गोवर्धन उठाये हुए भगवान् कृष्ण की एक और मूर्ति है जिसके नीचे ग्वाल-वाल खडे हैं। कालियदमन की एक मूर्ति भी मथुरा के कस किले से प्राप्त हुई थी जो बहुत ही सुंदर परन्तु अधिक टूटी हुई है। यह मूर्ति पाचवी शताब्दी की है। कालियदमन की मथुरा से प्राप्त एक गुप्तकालीन मूर्ति लखनऊ के संग्रहालय में भी है। छठी शताब्दी की भी कई मूर्तियाँ मथुरा और उसके आस-पास मिली हैं। मथुरा से बाहर भी भगवान् कृष्ण की मूर्तियाँ अनेक स्थलों पर प्राप्त हैं।

राजस्थान और मडोर नामक स्थान पर कई पुरानी कृष्णलीला की कलाकृतियाँ मिली हैं। आमेर संग्रहालय में 'केशिबध' की मूर्ति है। बीकानेर के पास मिट्टी के सुंदर खिलौनों में भी कृष्ण-चरित का अंकन हुआ मिला है। इनमें से एक पर दानलीला का सुंदर चित्रण है। पूर्वी बंगाल के पहाड़पुर नामक स्थान पर भी मिट्टी की मूर्तियाँ मिली हैं। इनमें से एक में कदम के नीचे कृष्ण वत्तराम धेनुक का बध करते दिखलाये गये हैं, दूसरी में यमलार्जुन वृक्षों का उद्धार और तीसरी में मुष्टक चारुण के साथ उनके युद्ध का दृश्य है। एक मूर्ति में राधा और कृष्ण अत्यंत आकर्षक मुद्रा में खडे हैं। इस प्रकार की यहाँ और भी अनेक मूर्तियाँ मिली हैं जो चौथी-पाचवी शताब्दी की हैं। उड़ीसा

के भुवनेश्वर के लिंगराज मंदिर में दही बिलोती हुई जसोदा का माखन वाल-कृष्ण निकाल रहे हैं और नन्द विमुग्ध भाव से इस दृश्य को देख रहे हैं। यह मूर्ति ग्यारहवीं शताब्दी की है। झांसी के देवगढ़ में भी गुप्तकालीन कृष्ण की ब्रजलीलाओं की कई प्रतिमाएँ हैं।

भगवान् कृष्ण की लीलाओं का दक्षिण भारत में भी पर्याप्त चित्रण हुआ है। वादामी के पहाड़ी किले पर पूतना-वध, शकट-मंजन, प्रलव, घेंनुक, कस आदि के वध के अनेक चित्र उपलब्ध हैं। ऐलोरा के कैलास मंदिर पर भी कृष्णलीला के कई दृश्य हैं।

भारत से बाहर भी जावा आदि द्वीपों में कृष्णलीला का अकन उपलब्ध है। लगभग ये वही सब लीलाएँ हैं जो रास की लीलाओं की कथावस्तु का निर्माण करती हैं। ऐसी दशा में यह मानना पड़ता है कि कृष्ण चरित को इस व्यापक प्रचार का माध्यम बनाने में रास के मंच ने अनोखी भूमिका संपादित की है, क्योंकि द्वारकाधीन कृष्ण का अकन ब्रजलीलाओं की तुलना में नगण्य है।

## चित्रकला

भारतीय कला में ऐसे सहस्रो उल्लेखनीय चित्र हैं जिनमें रासलीलाओं की कथा अंकित है। गुजराती, राजस्थानी, मुगल, कागड़ा, गुमेर, बसोली, गढ़वाली आदि सभी शैलियों में ये चित्र पर्याप्त मात्रा में अंकित हैं। पुरी के जगन्नाथ मंदिरों में तथा ब्रज के मंदिरों में तथा मथुरा के पीतराकुड की ढहती हुई दीवालों पर रास तथा राधा-कृष्ण की विविध रसभरी लीलाओं के अकन प्रचुर मात्रा में उपलब्ध हैं। कागड़ा शैली के कृष्णलीला के चित्र तो बेजोड़ ही हैं। प्राचीन कवियों के काव्य के आधार पर भी कृष्ण-लीला के चित्रों का काफी अंकन हुआ है। जयपुर में कुवर संग्रामसिंह जी के संग्रहालय में 'गीतगोविंदम्' की जो चित्रावली है उसमें रास के दो सुंदर चित्र हैं। राजपूत पेंटिंग्स में रास समारोह का एक सुंदर चित्र प्रकाशित है जिसमें समस्त वातावरण ही गोपीमय है। रास की भावना को साकार करने वाला यह एक अद्वितीय चित्र है जिसमें ऊपर से देवगण पुष्प-वर्षा कर रहे हैं। काशी के भारत कला भवन में भी रास के सुंदर चित्र मिलते हैं जिनमें से एक पर सखियों के नाम भी अंकित हैं। राष्ट्रीय संग्रहालय दिल्ली में भगवान् कृष्ण के रास से अंतर्धान होने का एक बहुत ही सुंदर चित्र है, जिसमें शरद चंद्र से देदीप्यमान यमुना के कूल पर हाथ फैलाये विह्वल गोपिया अपने कृष्ण को खोज रही हैं।

पदों और पिछवाइयों में

चित्रों के साथ-साथ पुराने पदों और पिछवाइयों में भी कृष्णलीला और

रास के सुंदर दृश्य उपलब्ध है। महाराज जयपुर के निजी संग्रह में एक ऐसा ही अनोखा चित्र है। श्री जगन्नाथ अहिवासी के अनुसार यह प्रायः दस हाथ लंबा और छ.सात हाथ ऊंचा अंकन है। इसकी आकृतियाँ आदमकद हैं और दृश्य का संपुजन कुछ इस प्रकार हुआ है कि ऐसा लगता है मानो प्रत्यक्ष ही नयनों के समक्ष दृश्य उपस्थित है। इसमें बीच में राधा-कृष्ण नृत्य कर रहे हैं और पार्श्वों में सखियाँ गा रही हैं। नृत्य चित्र के रोम-रोम में रम गया है।<sup>१</sup>

कपड़े पर तूलिका द्वारा अंकित और भी ऐसी अनेक पिछवाइयाँ मिली हैं जो विविध रंगों से चित्रित हैं। इनमें रास नृत्य तथा दानलीला आदि के अंकन हैं।

एक सवा सौ वर्ष पुराने रूमाल पर आपस में बातें करती हुई गोपियाँ जल भर कर लौटती चित्रित की गई हैं जिनके पास ही ग्वाल-बाल ऊधम कर रहे हैं। इसी रूमाल के दूसरी ओर काशीराम कवि का यह छंद अंकित है :

देखादेखी भई ते सकुचि सब छूटि गई,  
मिटो कुल कानि कैसौ घूँघट कौ करिबौ।  
लगी टकटकी जब मिटी धकधकी,  
गति थकी मति छकी ऐसी नेह कौ उधरिबौ।  
चित्र के से काढे, दोऊ ठाड़े रहे काशीराम,  
नैक परवाह नहीं लोगन कौ लखिबौ।  
बशी कौ बजैबौ, नटनागर कौ भूलि गयी,  
नागरि कौ भूलि गयी गागरि कौ भरिबौ।

इस प्रकार रास के रंगमंच का ललित कलाओं पर व्यापक प्रभाव पड़ा है और उसने भारतीय सांस्कृतिक विकास में महत्वपूर्ण भाग लिया है, यह इस मंच की एक महत्वपूर्ण सांस्कृतिक उपलब्धि है। भारतीय कला जगत और लोक-जीवन पर रास का व्यापक प्रभाव है।

## रास रंगमंच की वर्तमान समस्याएं

ब्रज मंडल में रास की गौरवपूर्ण परंपरा रही है जिसके कारण रास को व्यवसाय के रूप में भक्ति-युग से आज तक यहां के कुछ ब्राह्मण परिवार अपनाये हुए हैं। प्राचीन समय से (भक्ति-युग से) यह परंपरा मुख्यतः पैत्रिक है, परंतु रासधारी परिवारों में जब स्वरूप बनने लायक बालकों का अभाव होता है तो वे दूसरे परिवारों के बालकों को वेतन पर अपनी मंडलियों में सम्मिलित करते आये हैं और जब ऐसे बालक रास के वातावरण में बड़े होते हैं तो उनमें से कुछ वाद में अपनी भी रास मंडली बना लेते हैं, क्योंकि बड़े होने पर रास के वातावरण में पले बालक प्रायः अन्य कामों में कठिनाई से ही खप पाते हैं। इसीलिए ब्रज में एक कहावत भी प्रचलित है कि “तागे कौ घोड़ा और रासधारी कौ छोरा, पीछे काऊ काम के नाय रहे।” वात यह है कि रास के वातावरण में जो स्वतंत्रता, श्रद्धा और यश वचन से ही बालकों को अनायास मिलता है वह वाद में उन्हें श्रमसाध्य और परिश्रम के कार्यों के प्रति उदासीन बना देता है। इस भांति रास के वातावरण में आरंभ से ही जो बालक परिस्थितिबश आ जाते हैं उनमें से अधिकांश फिर जीवन भर के लिए उसी से बंध जाते हैं। यही क्रम रासधारियों की संख्या को भी बढ़ाता रहता है।

इस समय भी रासधारियों की ब्रजक्षेत्र में लगभग पचीस-तीस मंडलियां अवश्य हैं और इस व्यवसाय से लगभग पाच सौ व्यक्ति आज भी अपनी जीविका चलाते हैं, परंतु रासधारियों के इस समूह में केवल पाच-छ मंडलिया ही ऐसी हैं जिन्हें हम आर्थिक दृष्टि से संपन्न कह सकते हैं और जिनकी ख्याति रास के क्षेत्र में दूर-दूर तक है। शेष मंडलिया केवल इसलिए चल रही हैं क्योंकि उन्हें अपनी आजीविका के लिए रासमंच के साथ सलग्न रहना आवश्यक होता है। ऐसी मंडलिया आर्थिक कारण से विवश केवल परंपरा पालन करने के लिए ही रास करती हैं और किसी प्रकार अभावों में भी अपने काम को चलाते रहने का उपक्रम करती रहती हैं। इन मंडलियों का कला की दृष्टि से कोई निर्धारित

स्तर नहीं बन पाता, परन्तु रास के साथ जो धार्मिक भावना जुड़ी हुई है उसके फलस्वरूप धार्मिक व्यक्ति रास कराना भी एक पुण्य और धर्म का कार्य समझते हैं और धार्मिक व्यक्तियों की इसी भावना के बल पर जब ये मंडलियाँ देशाटन को निकल जाती हैं तो अपना खर्च पूरा कर ही लेती हैं। कुछ रास मंडलियों के साथ उनके स्वामी का व्यक्तिगत प्रभाव बहुत काम करता है। रासमन्त्र से वचन से ही सलग्न रहने के कारण रासधारी अपनी कला से या व्यक्तित्व से कुछ व्यक्तियों पर अपना इतना प्रभाव स्थापित कर लेते हैं और ऐसे अवसर बना लेते हैं कि वे उन्हीं व्यक्ति विशेष के भक्त हो जाते हैं और ऐसे व्यक्ति जब उनकी कोई ऐसी परिचित मंडली उनके नगर में पहुँच जाती है तो उनके रासों का आयोजन कराना और उन्हें अधिक लाभ कराना अपना कर्तव्य समझते हैं। ऐसी स्थिति में उस मंडली के रास का कलात्मक स्तर कैसा है यह प्रश्न गीण हो जाता है।

प्रसिद्ध मंडलियाँ रास के क्षेत्र के प्रसिद्ध अभिनेता और गायकों को अच्छा वेतन देकर अपने साथ सलग्न रखना पसंद करती हैं। साधारण मंडलियाँ भी अपने साथ कम से कम एक-दो ऐसे व्यक्तित्व अवश्य रखती हैं जो रास के कलात्मक स्तर को उभारने और लोक मानस को प्रभावित करने में सिद्ध हों। प्रायः कृष्ण और राधा के स्वरूप प्रत्येक मंडली अपनी सामर्थ्य और शक्ति के अनुसार अच्छे से अच्छे रखने का यत्न करती हैं, और स्वामी लोग राधा-कृष्ण की भूमिका में उतरने वाले बालकों को अच्छे से अच्छा प्रशिक्षण देने का यत्न करते हैं। स्वामी लोगों की यह भी चेष्टा रहती है कि जहाँ तक संभव हो राधा-कृष्ण की भूमिका में या तो अपने घर के बच्चों को ही उतारें या उन बच्चों को जिन पर उनका पूरा प्रभाव हो, परन्तु जब यह संभव नहीं होता तो उन्हें बाहर से भी स्वरूप लेने पड़ते हैं।

राम मंडलियों में इसी कारण प्रायः ऐसा होता रहता है कि एक स्वामी घोर परिश्रम करके जिन अभिनेताओं को प्रशिक्षित करता है वे ही जब बहुत अच्छा काम करने लगते हैं तो दूसरे स्वामी लोग उन अभिनेताओं के माता-पिता को अधिक आर्थिक प्रलोभन देकर उन्हें तोड़ लेते हैं। कभी-कभी तो अच्छे अभिनेताओं के माता-पिता हजारों रुपया अग्रिम लेकर अपने बच्चों को उन मंडलियों से हटा लेते हैं जहाँ वे तैयार होते हैं। जो व्यक्ति घोर श्रम करके बड़ी आशा से स्वरूपों को तैयार करता है उसे इससे घोर निराशा होती है और कभी-कभी तो जमी-जमाई प्रसिद्ध मंडलियाँ भी इसी कारण से टूट जाती हैं। इसीलिए आजकल बहुत से स्वामी लोग अब उस तल्लीलता और मनोयोग से स्वरूपों को नहीं निखाते जैसा श्रम वे पहले करते थे। उनका कहना है कि पहले लोग बात वाले होते थे। जो बच्चा जिस मंडली में होता था वह थोड़े बहुत

प्रलोभन पर अपने गुरु को नहीं छोड़ता था, परंतु अब आर्थिक विपमता का ऐसा युग आ गया है कि कोई भी व्यक्ति पैसे के लिए कभी भी आखों पर ठीकरी रख सकता है। अब किसी का विश्वास करना कठिन है। स्वभावतः इसका प्रभाव रास के स्तर पर प्रतिकूल पड़ा है।

आज का युग धर्म प्रधान न रह कर अर्थ प्रधान हो गया है। उसने कला सस्कृति और साहित्य के क्षेत्र में भारी उथल-पुथल कर दी है। रास रंगमंच भी इस परिवर्तित दृष्टिकोण से बहुत प्रभावित हुआ है। इन परिवर्तित परिस्थितियों ने वर्तमान रासमंच के लिए अनेक समस्याएँ खड़ी कर दी हैं। आज की स्थिति रासारंभ की पुरानी स्थिति से सर्वथा भिन्न है।

भक्ति-युग में जब ब्रज के रास का पुनर्गठन हुआ था उस समय रास को सभी वर्गों से भारी प्रश्रय मिला। इसके कारण निम्नलिखित थे :

(१) उस समय पूरे देश में सगुण-भक्ति के आंदोलन के साथ रास बड़ी शीघ्रता से कृष्ण-भक्ति के प्रचार का माध्यम बनकर जन-जन तक आ पहुंचा था, क्योंकि वह युग धार्मिकता का था। बड़े-बड़े आचार्य रास के उदय से पूर्व एक भक्तिमय वातावरण का निर्माण कर चुके थे। आज वह वातावरण एकदम बदल गया है। आज की शिक्षा एक आस्थाहीन समाज की मृष्टि बड़े वेग से कर रही है।

(२) राम का कृष्णभक्ति के प्रचारक सभी संप्रदायों से निकट का संबंध था और रास के मंच को खड़ा करने में अपने युग के प्रमुख कृष्ण-भक्त आचार्यों और कलाकारों का सक्रिय योगदान था अतः उन व्यक्तित्वों से प्रभावित सभी क्षेत्रों में रास के प्रति स्वयं श्रद्धा थी। आज रास के पीछे वह सक्रिय सवाल नहीं है, रास को संचालित रखने का भार अब पूर्णतः रासधारी समाज पर ही है। हा, वृंदावन में हरिवावा आदि एक-दो महात्मा ऐसे अवश्य थे जो रास रंगमंच में रुचि रखते थे, परंतु यह रुचि भी एक-दो मंडलियों तक ही सीमित थी।

(३) भारत का जनमानस सदा से रागरंग का प्रेमी रहा है। नृत्य और नाटकों के प्रति यहां की जनता का मद्दा से झुकाव रहा है। जब रास का उदय हुआ उस समय संस्कृत नाटक लोप हो चुका था और जनता उसके बिना अपने जीवन में एक रिक्तता का अनुभव कर रही थी। उस रिक्तता को ब्रज के इस राम ने भर दिया था, परंतु आज सिनेमा इन लोकमंचों को एक चुनौती बनकर आगे आ गया है और उसने प्राचीन सांस्कृतिक आस्थाओं में सस्ते रोमास का एक ऐसा विप धोल दिया है जिसने धीरे-धीरे प्राचीन सांस्कृतिक मान्यताओं और परंपराओं को विगलित करने में महत्वपूर्ण प्रभाव दिखलाया है।

(४) रास का रंगमंच उस समय नये रूपरंग में उभरा था। स्वामी

हरिदास, नारायण भट्ट गोस्वामी, वल्लभ नर्तक जैसे चोटी के व्यक्तियों ने इसको कलात्मक रूप दिया था और उस समय निश्चित रूप से इसका कलात्मक स्तर आज के परंपरागत घिसे-पिटे लोक नाट्य रूप से बहुत उन्नत रहा होगा, जिससे कला के प्रेमियों का भी इसके प्रति आकर्षण रहा होगा। आज वह स्थिति बदल गई है। आज रास के दर्शकों का भी एक वर्ग बन गया है जो भक्त या भावुक तो है परंतु अधिकांशतः सांस्कृतिक सुख से संपन्न नहीं है।

(५) उस समय ब्रजभाषा जनता की सर्वमान्य काव्यभाषा थी। ब्रज के बाहर भी अधिकांश व्यक्ति ब्रजभाषा में ही काव्य रचना करते थे। ब्रजभाषा उस समय राजदरबारों के साथ-साथ जनता की सर्वमान्य सांस्कृतिक भाषा थी। ब्रजभाषा के भक्त-कवि उस समय घड़ाघड़ भक्ति-रस लिख रहे थे और उनमें से सामग्री चयन करके रास और रासलीलाओं को साहित्यिक रूप से विकसित और अलंकृत करने की उस युग में आज की अपेक्षा कहीं अधिक सुविधा थी, जिसका रासमंच ने पूरा लाभ उठाया। आज ब्रजभाषा में रचना का वह क्रम शिथिल है, जो रचना होती भी है उनका रास से सीधा संपर्क नहीं, अतः रासधारी आज स्वयं ही अपने लिए नवीन चीजें गढ़ते हैं जिनमें से अधिकांश बड़ी हलकी होती हैं।

इसका फल यह हुआ कि पहले रास राजदरबारों, सेठ-साहूकारों, धर्म-पीठों, मंदिरों और जनसाधारण में सर्वत्र ही लोकप्रिय हो गया था परंतु अब वह एक सीमित दर्शक समुदाय की वस्तु बनता जा रहा है। ज्यों-ज्यों समय बदला उसके साथ-साथ जन-मानस भी बदलता गया और रासधारियों का स्तर भी उसी के अनुसार बदलता गया। उस युग से आज तक के इस लंबे समय में रास के स्तर में जो गिरावट आई है उसकी सकारण यहाँ संक्षिप्त चर्चा आवश्यक है।

## रासमंच के ह्रास के कारण

जिन लोगों ने प्रारंभ काल में रास को व्यवसाय के रूप में अपनाया वे सब कलाकार थे। रास के निर्माताओं से उन्होंने सीधा इसे ग्रहण किया, वे कलाकार उसमें पारंगत हो गये। रास के संस्थापकों ने जिन कलाकारों को रास को व्यवसाय के रूप में ग्रहण करने को प्रेरित किया उनकी कलात्मक क्षमताओं को भी परख कर ही उन्हें यह काम सौंपा होगा जिसके फलस्वरूप निश्चय ही उस समय के रास को एक उच्चस्तरीय सांस्कृतिक घरातल प्राप्त हुआ होगा परंतु बाद में जब रास वंश परंपरागत रूप में पिता से पुत्र को प्राप्त हुआ तो वह अपना स्तर बनाये नहीं रख सका, क्योंकि यह आवश्यक नहीं कि एक कलाकार के पुत्र भी कलाकार ही हो। रासधारियों के वंशजों में जो योग्य व्यक्ति



थे, उन्होंने उमे उभारा परंतु जो अयोग्य थे वे उनकी गौरव-रक्षा नहीं कर सके। रास के इस स्तर की गिरावट के अनेक कारण हैं, उनमें से कुछ निम्न हैं :

(१) रास रंगमंच के अभिनेताओं को प्रशिक्षण देने की कभी कोई पक्की व्यवस्था नहीं हुई थी। रास का प्रशिक्षण पिता से पुत्र को या गुरु से शिष्य को प्राप्त होता रहा, परंतु न तो यह आवश्यक था कि प्रत्येक पिता का पुत्र भी नृत्य, गायन और अभिनय में अपने पिता जैसा ही प्रतिभासंपन्न हो और न यही आवश्यक था कि कोई शिष्य अपने गुरु जैसा ही कुशल कलाकार हो। रास के क्षेत्र में शिष्य का गुरु जैसा प्रवीण होना इसलिए भी आवश्यक नहीं था कि रास के लिए किसी व्यक्ति को अपना शिष्य बनाने के लिए कोई गुरु (रास मंडली का स्वामी) केवल यही नहीं देखता कि उसका भावी शिष्य कितना प्रतिभासंपन्न है या उसके कलात्मक विकास की क्या संभावना है। इन गुरु का सबसे पहला दृष्टिकोण यह रहता है कि जिस बालक को वे अपना शिष्य बनाकर रास मंडली में सम्मिलित कर रहे हैं वह पूर्ण रूप से उनके प्रभाव में रह भी सकेगा या नहीं ? क्या वे उससे अधिक से अधिक आर्थिक लाभ ले सकेंगे ? रास के कोई भी संचालक उन बालकों की मंडली में लेना पसंद नहीं करते जो काम नीखने के बाद उनको छोड़ जाय। भला ऐसे किसी व्यक्ति पर निरर्थक श्रम करने को कौन तैयार होगा ? इसीलिए रास के लिए पात्रों का चुनाव न तो कभी केवल शुद्ध कलात्मक आधार पर हुआ और न उनका प्रशिक्षण ही वैज्ञानिक ढंग से किया गया। फल यह हुआ कि शिष्य गुरुओं से उनका पूरा गुण कम अनुपात में ही ग्रहण कर पाये। इसका फल क्या गायन, क्या नृत्य और क्या अभिनय, सभी पर धीरे-धीरे पड़ता गया और आज रास के नृत्य केवल नृत्याभास मात्र रह गये हैं। रास के गायक भी अधिकांशतः संगीत-शास्त्र से कोरे और साधारण कोटि के हैं। यदि धृष्टता के लिए हमें क्षमा किया जाय तो कहा जा सकता है कि उनमें से साठ प्रतिशत या तो वेसुरे हैं या बेतालें हैं। जहां तक अभिनय की बात है अभिनय की कुछ परंपरागत मुद्राओं को छोड़ कर भावाभिव्यक्ति आदि गुण केवल कलाकारों की उनकी अपनी प्रतिभा और मौलिक सूक्ष्म-बुद्धि के अनुसार ही रास में विकसित होते देखे जाते हैं। रास में आम तौर पर इस ओर अधिक ध्यान नहीं दिया जाता। आज रास के स्वामी भी अभिनय-शास्त्र के तत्त्वों से प्रायः अपरिचित ही हैं।

(२) रास रंगमंच की एक दूसरी व्यथा यह रही कि रास में आरम्भ से ही अविवाहित छोटे बालकों को स्वरूप बनाने की परंपरा रही है। इसका फल यह हुआ कि होगे सभालने में पूर्व ही रासधारी बच्चे अपने व्यवसाय के काम में लग जाते हैं और उनकी उचित शिक्षा-दीक्षा प्रायः नहीं हो पाती। ऐसी दशा में इनका वह मानसिक विकास नहीं हो पाता जो कला के एक उच्च स्तर

को ग्रहण करने के लिए अपेक्षित भावभूमि का निर्माण कर सके। अधिकांश रासधारी या तो अपनी दौड़-धूप से थोड़ा बहुत अक्षर-ज्ञान मंडली में इसलिए कर लेते हैं कि लीलाएं याद करते-करते स्वयं उनकी एक सांस्कृतिक पृष्ठभूमि बन जाती है परंतु जो प्रतिभासंपन्न नहीं होते या सुस्त होते हैं वे बेचारे प्रायः अपढ भी रह जाते हैं। ऐसी दशा में उनका वह सांस्कृतिक विकास नहीं होता जिसकी रासमंच को अपेक्षा है। अधिकांश मंडलियों के रास का एकमात्र आधार रूढ़िवाद ही रह जाता है। इस रूढ़िवाद का फल इस दृष्टि से रासमंच के लिए बहुत हितकर हुआ है कि रासधारियों ने रास को एक पवित्र धरोहर मानकर उसके मूल स्वरूप को बाह्य प्रभावों से बचाने का स्तुत्य उपक्रम किया है, परंतु इससे बड़ी हानि यह हुई है कि वे रास के कलात्मक व सांस्कृतिक स्तर के ह्रास के माध्यम भी बने हैं। पीढ़ी दर पीढ़ी चलने वाली रास की परंपरा में इस कारण लगातार गिरावट आई है। बात यहां तक बढ़ गई है कि साहित्य का उच्चारण तक रास में विकृत हो गया है। रासधारी कुछ शब्दों का तो एकदम ऐसे रूप में उच्चारण करने के अभ्यस्त हो गये हैं जो कानों को बहुत खलते हैं। उदाहरण के लिए सभी रासधारी 'सुकुमारी' शब्द को 'सकुमारी' या 'रसशेखर' को 'रसकेसर' बोलते हैं। प्राचीन वाणी साहित्य के शब्दों श्लोक और पक्तियों को भी कभी-कभी बड़े विकृत रूप में सुना जाता है। संस्कृत श्लोकों के तो शुद्ध रूप कुछ इनी-गिनी मंडलियों में ही सुने जाते हैं।

## रास की वर्तमान दशा

वर्तमान में स्वयं रासधारियों ने भी यह अनुभव किया है कि रास का स्तर गिर गया है और उन्होंने उसे अपने ढंग से सुधारने के कुछ उपाय भी किये हैं जो निम्नलिखित हैं :

(१) रास के नृत्यों में रासधारियों ने कथक नृत्य को महत्व देकर नित्यरास में तथा लीलाओं में यथास्थान कथक के टुकड़े जोड़े हैं। कुछ बड़ी मंडलियां तो परंपरागत नृत्यों को छोड़कर अब कथक नृत्यों पर ही जोर देने लगी हैं।

(२) मरे हुए पारसी रंगमंच को अब रास मंडलियां पुनः जीवित करने में लगी हैं। कंस के पात्र के अभिनय में पारसी मंच और उसकी वेशभूषा के साथ उसकी अभिनय पद्धति भी रास मंडलियों ने अपना ली है। ब्रजभाषा छोड़ कर कंस का पात्र खड़ी बोली व उर्दू बोलने लगा है तथा कंस के दरबार में भी अब उर्दू की शेरशायरी की धूम रहती है। कंस का पुराना स्वरूप अब एकदम बदल गया है। उसका दरबार व दरवारी पारसी ढंग अपनाने लगे हैं।

(३) नौटंकी क्षेत्र के चौदोला, लंगड़ी लावनी जैसे छंद रास में प्रमुखता

पाते जा रहे हैं। प्राचीन वाणियों की परंपरागत वदिशें मूल में पड़ती जा रही हैं। लोक-संगीत बढ़ रहा है।

(४) रास का खुला मंच भी अब पारसी रंगमंच का रूप ले गया है। वद आयताकार मंच पर अब तरह-तरह के पर्दे लटकाये जा रहे हैं। बीच-बीच में चमत्कार उत्पन्न करने के लिए झांकी बनाने पर विशेष ध्यान दिया जाने लगा है। रास में विभिन्न पर्दे, प्लार्डबोर्ड के कटिंग तथा पेंटिंग व सलमा-सितारे के द्वार सजाये जाने लगे हैं। तख्तों के द्वारा लंबा-चौड़ा मंच बनाकर अब बड़ी मंडलियां पुरानी नाटक कपणियों के समान रास तथा प्रदर्शन करती हैं और लंबा काठ-कबाड़ व मंचीय सामग्री लेकर यात्रा करती हैं।

(५) नायलीन, टेरीकॉट तथा स्टील के कपड़ों का प्रयोग रास की वेशभूषा में प्रधान हो गया है। स्वरूपों की स्टील की चमकदार पोशाकों के साथ स्टील के झमकदार पर्दे व झालरें रात की शोभा बनते जा रहे हैं। पुरानी सादगी समाप्त हो रही है।

इस प्रकार रास में कला का जो ह्रास हुआ है उसे रासधारियों ने बाह्य तडक-भडक से ढकने का प्रयत्न किया है, जिसमें सामान्य वर्ग का दर्शक अवश्य संतुष्ट है परंतु यह प्रवृत्ति रास को कहा ले जायेगी और उक्त परिवर्तन रास की स्थापना के मूल उद्देश्य की पूर्ति में कहा तक साधक हैं यह एक चिंतनीय और विचारणीय प्रश्न है ?

### रास के वर्तमान दर्शक

इस समय में रास के स्तर में जो गिरावट आई है उसे सुधारने का प्रयत्न होना चाहिए, यह उस प्रबुद्ध दर्शक की मांग है जो सुसंस्कृत है और जिसकी कला और साहित्य में अभिरुचि है तथा साथ ही उसकी धर्म या संस्कृति में भी आस्था और निष्ठा है परंतु यह वर्ग स्वयं अपने में इतना साधन-संपन्न नहीं है कि वह इस सांस्कृतिक और कलात्मक पुनर्निर्माण में सक्रिय रूप से अधिक कुछ कर सके। उसे रासधारियों का सहयोग प्राप्त नहीं क्योंकि रास-धारियों ने आज अपने लिए जो दर्शक समाज बना रखा है वह उन दर्शकों की रुचि और सीमाओं से बाहर आने की स्थिति में नहीं है क्योंकि आज वही वर्ग उनकी आर्थिक समस्याओं के हल करने और उन्हें चलते जाने की शक्ति प्रदान करता है।

जो वर्ग रासधारियों के साथ है उसमें वे लोग सम्मिलित हैं जो अतिशय भावुक धार्मिक आस्था और रूढ़ियों के उपासक हैं। उनके मत से जिस समय स्वरूप, मुकुट धारण कर सिंहासन पर विराज जाते हैं उनका प्रत्येक कार्य-कलाप चाहे वह कुछ भी हो, सब भगवान की लीला है। उसमें दोष या कमी का

दर्शन भी महान् पातक है। इस वर्ग में ब्रज भक्त साधु सन्यासी, मारवाडी सेठ-ग्रामीण जनता और नगर की स्त्रिया प्रमुख हैं। गुलामी के दिनों में देश में संस्कृति का जो ह्रास हुआ है उसने रास-दर्शकों के इस वर्ग के निर्माण तथा रास के स्तर-ह्रास में भी महत्वपूर्ण योग दिया है।

इधर आधुनिक शिक्षा प्राप्त जो नवीन पीढ़ी तैयार हुई है, उसकी न भारतीय साहित्य में रुचि है न सांस्कृतिक परंपराओं में। पढ़े-लिखे बाबुओं का यह अनास्थावादी सिनेमा प्रेमी दल रास से सर्वथा उदासीन है।

ऐसी दशा में तीसरे वर्ग के उक्त दर्शकों का तो आज रास से कोई लेना-देना नहीं है, अतः रास फिलहाल उनसे कोई आशा नहीं कर सकता, परंतु यह आज के युग की मांग है कि यदि रास को जीवित और जागृत रखना है तो कोई ऐसे उपाय अवश्य करने पड़ेंगे, जिससे रास के दर्शकों के प्रथम और द्वितीय वर्ग की रुचियों का समन्वय हो। तभी रास का स्वरूप और दर्शकों का क्षेत्र व्यापक बन सकता है और कालांतर में वह तीसरे वर्ग को भी अपने आकर्षण क्षेत्र में लेने की सामर्थ्य प्राप्त कर ले तो इसमें आश्चर्य की कोई बात न होगी, क्योंकि रास की प्रेमलीलाएँ सिनेमा की कथावस्तु से बहुत आकर्षक हैं। साथ ही उनमें जो गरिमा, भारतीयता और आस्था की भावना है वह सिनेमा से कहीं अधिक मूल्यवान है, परंतु उसकी गरिमा को समझने का अवसर अभी हमारे नई पीढ़ी के युवकों को नहीं मिला है। हो सकता है कि राष्ट्रीयता के विकास के साथ-साथ हमारे युवकों की रुचियों का रुझान भी दिशा परिवर्तन करे और तब रासमंच विकसित होकर उनके लिए भी आकर्षण केंद्र बन जाय, परंतु यह सब आगे की बात है। इस समय तो समस्या यह है कि रास को प्रबुद्ध सांस्कृतिक रुचि-संपन्न व्यक्तियों के आकर्षण का केन्द्र कैसे बनाया जाय? यदि रास कोई ऐसा रूप ले सका तो उसका आकर्षण स्वाभाविक रूप से बढ़ जायेगा और तब राम को भगवान की लीला मानने वाला दर्शक भी उसके इस विकसित रूप के प्रति अवश्य आस्थावान हो सकेगा, परंतु अभी तो रास का दर्शक अपनी रूढ़ि-वादिता के कारण रास के स्तर को उठाने में एक बाधा का ही कार्य करेगा और ऐसी दशा में अपने दर्शकों को अप्रसन्न करके रासधारी सामूहिक रूप से रास के विकास के काम में सहयोग करेंगे, ऐसी आशा नहीं की जा सकती। इस भाँति मूल समस्या रास को उसके वर्तमान घेरे से निकालकर एक सांस्कृतिक और कलात्मक स्तर प्रदान करने की है। इसी दृष्टि से अब तक कई बार रास के सांस्कृतिक आधार पर पुनर्गठित करने के प्रयत्न हुए हैं परंतु वे मूलतः उक्त कारणों या अर्थभाव के कारण सफल नहीं हो सके। इस बात को पूरी तरह स्पष्ट करने के लिए हम, अब तक इस संबंध में जो प्रयत्न हुए हैं उनकी संक्षिप्त चर्चा कर देना यहाँ उचित समझते हैं।

रासमंच के पुनर्गठन के लिए किये गये प्रयत्न

अब से लगभग ७० वर्ष पूर्व की बात है सबसे पहले दत्तिया नरेश के हृदय में एक सुसंगठित उच्चकोटि की रासमंडली गठित करने की इच्छा जाग्रत हुई थी। उन्होंने कई प्रमुख रासधारियों को दत्तिया बुलाकर मासिक वृत्ति पर रखा कि वे रास के स्वरूपों को सुंदर ढंग से प्रशिक्षित करके दत्तिया में एक स्थायी रासमंडली का संचालन करें। खेद है कि बड़े-बड़े रासधारी पारस्परिक प्रतिद्वंद्विता के कारण साथ मिलकर यह काम नहीं कर सके। कुछ तो वहां गये ही नहीं, जो गये वे जल्दी ही लौट आये या वेतन लेने के अतिरिक्त उन्होंने रचनात्मक काम में रुचि नहीं ली और यह प्रयास असफल हो गया।

अपने हाथरस अधिवेशन (मन् १९५२-५३) में ब्रज साहित्य मंडल ने रास के पुनर्गठन की समस्या पर विस्तार से विचार-विमर्श किया। हाथरस सम्मेलन में मंडल ने इसी उद्देश्य से एक नाट्य परिपद् की स्थापना भी की थी। इस नाट्य परिपद् ने रास के व्यावसायिक मंच से इतर कलाकारों की सहायता से सूर जयती पर सूर के निधन-स्थल पारासीली में एक 'उद्धव-गोपी सवाद' लीला भी एक बार बड़ी सफलतापूर्वक की, परंतु इस नाट्य परिपद् के संचालक श्री गोपालदत्त जी गर्मा के मथुरा छोड़कर बम्बई चले जाने के उपरांत यह सस्था भी कोई उल्लेखनीय कार्य नहीं कर पाई और वह समाप्त हो गई।

इसके बाद सन् १९६० ई० में सेठ गोविन्ददास जी का ध्यान पुनः इस ओर आकर्षित हुआ। हमने उस समय एक सांस्कृतिक ब्रजयात्रा की योजना तैयार की और यह निश्चय हुआ कि इस सांस्कृतिक यात्रा के साथ एक सुप्रशिक्षित रासमंडली भी तैयार की जाय। उसके लिए ब्रज साहित्य मंडल के तत्वावधान में सेठ जी द्वारा एकत्रित आर्थिक सहायता से यह काम पुनः प्रारंभ हुआ। श्रीमती रत्नप्रभा जी के सहयोग से मथुरा के खडेलवाल विद्यालय की बालिकाएँ एकत्रित की गईं और दो बालक मथुरा से लेकर एक रासमंडली गठित की गई। श्री लाडिलीशरण जी रासधारी मंडली के प्रशिक्षक नियुक्त किये गये। इस मंडली ने चार-पांच सुंदर लीलाएँ तैयार भी की, परंतु वह काम तक भी स्थगित करना पड़ा। उसके कारण निम्न थे :

(१) जिस सांस्कृतिक ब्रजयात्रा के लिए यह मंडली तैयार की गई थी, वह यात्रा ही कुछ विशेष कारणों से स्थगित हो गई। ऐसी दशा में मंडली के कार्यकर्ताओं का उत्साह भंग हो गया और यात्रा के कोष से प्राप्त आर्थिक सुविधा भी मिलनी बंद हो गई जिससे प्रशिक्षण का व्यय चल रहा था।

(२) ब्रज के उन रासधारियों ने इस नवगठित मंडली का विरोध करना आरंभ कर दिया जो अब तक ब्रजयात्रा करते रहे थे। उनके विरोध का मुख्य कारण यह था कि "रासमंडली में परंपरा से बालक ही गोपियों का

अभिनय करते आये हैं, अतः बालको के स्थान पर बालिकाओं की भूमिका धर्म और मर्यादा के विरुद्ध है। हमारी ओर से जब यह तर्क दिया गया कि भागवत तथा अन्य सभी पुराणों में ब्रजागना ही रास की अधिकारिणी हैं तब बालिकाओं के रास में सम्मिलित हो जाने पर अनेक लौकिक समस्याओं और अपवादों की आशंका व्यक्त की गई। फल यह हुआ कि यह प्रयत्न वही समाप्त हो गया।

इसके उपरांत श्री जगदीशचन्द्र माथुर के यत्न से एक बार आकाशवाणी दिल्ली पर भी रासमच के लिए एक यूनिट की स्थापना का प्रयत्न हुआ। श्री लछमन स्वामी को आकाशवाणी में नियुक्त किया गया और कुछ रासधारी लोगो तथा दिल्ली की बालिकाओं के सहयोग से बड़े उत्साह के साथ रास के पूर्वाभ्यासों और रिकार्डिंग का कार्यरंभ हुआ। सात-आठ लीलाए रेकार्ड भी हुईं, परंतु जैसा कि प्रायः सरकारी कार्यों में होता है, इस यूनिट का संचालन ठीक हाथों में न दिये जा सकने के कारण तथा श्री जगदीशचन्द्र माथुर के आकाशवाणी से स्थानांतरित हो जाने के कारण यह कार्य भी बीच में ही बंद कर दिया गया और यह सरकारी योजना भी ठप्प हो गई। माथुर साहब की हार्दिक इच्छा थी कि दिल्ली आकाशवाणी पर वैतनिक कलाकारों की एक स्थायी रासमंडली रहे जो रासलीलाओं का प्रसारण भी करे तथा समय-समय पर ग्रामीण विकास क्षेत्रों में प्रदर्शन देकर वहां जनता का सांस्कृतिक रजन भी करे। यदि यह योजना सफल हो जाती तो यह रासमच के लिए एक ऐतिहासिक कार्य होता, परंतु दुर्भाग्य से यह नहीं हो पाया।

ब्रज कला केंद्र सन् १९६२ ई० में स्थापित किया गया था। इस संस्था का मुख्य उद्देश्य ही विशेष रूप से ब्रज रगमच के लिए कार्य करना था। ऐसी दशा में रास के सुसंगठन और पुनर्गठन की ओर इस संस्था का ध्यान जाना आवश्यक था। ब्रज कला केंद्र की यह हार्दिक चेष्टा है कि रास को प्राचीन परंपरा के अनुरूप सांस्कृतिक स्तर पर पुनर्गठित किया जाय, परंतु जैसा कि पहले कहा जा चुका है यह एक बहुत ही कठिन कार्य है। यह कार्य किस रूप में किस स्तर पर किस पद्धति और किनके द्वारा प्रारंभ किया जाय यह काफी पेचीदा मसला है।

समस्या को ऊपरी दृष्टि से देखने पर यही उचित लगता है कि जो रासधारी सैंकड़ों वर्षों से इसी काम को करते चले आ रहे हैं उनसे अधिक उपयुक्त व्यक्ति इस मच के विकास के लिए और कहा मिलेंगे। इसमें कोई संदेह नहीं कि यदि रासधारी चाहे तो साधारण प्रयास से ही रास कहीं का कहीं पहुंच सकता है, परंतु यह हो नहीं पाता, क्योंकि रासधारी यदि ऐसा करना भी चाहे तो कर नहीं पाते। इसके कारण कई हैं, जैसे :

(१) रासधारी स्वयं अपनी मंडली को चलाने तथा उनके और अपने आर्थिक पक्ष को संतुलित रखने में ही इतना श्रम और शक्ति लगाने को वाध्य हैं कि उससे आगे बढ़ कर न तो वे कुछ और सोच ही पाते हैं और न उनमें ऐसा करने की सामर्थ्य ही जुट पाती है।

(२) रासधारी जितना जानते हैं उसके अनुसार तो वे काम करते ही हैं। इससे अधिक सिखाने के लिए उन्हें स्वयं प्रशिक्षण की आवश्यकता है, परंतु यह प्रशिक्षण भी बड़ा कठिन है, क्योंकि :

(अ) सभी रास मंडलियां प्रायः अपनी आजीविका की चिंता में (कोई कहीं और कोई कहीं) घूमती रहती है। ऐसी घुमक्कड़ स्थिति में किसी एक स्थान पर नियमित ढंग में उनका किसी प्रकार का नियमित प्रशिक्षण संभव नहीं है।

(आ) यदि रास मंडली के कलाकारों को प्रशिक्षित करने के लिए रोका जाय तो उनके प्रशिक्षण व्यय के साथ उनके मासिक व्यय का प्रबंध भी आवश्यक है। यह भारी व्यय वर्तमान स्थिति में सरकारी स्तर पर ही संभव लगता है परंतु ऐसा होने की भी वर्तमान स्थिति में कोई संभावना नहीं प्रतीत होती।

(इ) यदि यह प्रशिक्षण आरंभ किया भी जाय तो समस्या यह भी है कि प्रशिक्षक कहाँ से लाये जाय। राम नृत्य, रास के मंचीय संगीत, अभिनय तथा ब्रजभाषा साहित्य के ऐसे पंडितों का भी तो अभाव है जो रासमंच की पूरी परंपरा के मर्म में पड़े हुए हों। इस संबंध में पाठ्यक्रम भी निर्धारित करना कोई साधारण कार्य नहीं है।

(उ) रासधारी अधिकांश बहुत कम पढ़े-लिखे हैं। ऐसी दशा में पहले उन्हें उस स्तर तक शिक्षा देना और विकसित करना आवश्यक होगा कि वह रास के कलात्मक स्वरूप को और प्रशिक्षण के पाठ्यक्रम को ग्रहण करने में समर्थ हों। साथ ही रासधारियों में रूढ़ियों के प्रति जो आग्रह है वह भी उन्हें उनकी सीमित परिधि से हटाने में सहायक नहीं होगा।

(ए) इन सब कठिनाइयों को किसी प्रकार हल करके मान लीजिए कुछ लोग प्रशिक्षित भी कर दिये जायें तो क्या उन्हें परंपरा से बंधे रूढ़िवादी रासधारी आरंभ में अपनी मंडलियों में स्वीकार करने और अपने ढांचे में परिवर्तन करने की तैयार होंगे ? यह भी एक विचारणीय प्रश्न है।

(३) रास के साथ जो धार्मिकता जुड़ी है उसने आज संकीर्णता का रूप ले लिया है। इसका एक ही उदाहरण पर्याप्त है। हमने एक बहुत ही प्रतिष्ठित रासधारी से जिनकी मंडली ब्रज में बड़ी नामी है, जब यह कहा कि आप लाइट, रूप-सज्जा आदि का प्रयोग रास में करके इसमें अभी भी बहुत नाटकीयता ला सकते हैं, तो वे बोले, 'यह तो हम भी समझते हैं परंतु कर नहीं सकते, क्योंकि इससे वह साधु समाज असंतुष्ट हो जायेगा जो रासविहारी का भक्त

है। वे रास में अधिक तडक-भडक बनाव-शृंगार तथा उछल-कूद के विरोधी हैं। उनके अनुसार इससे रास नाटक हो जायेगा और वह उनके भक्तिभाव के अनुकूल नहीं रहेगा।'

ये सब ऐसी समस्याएँ हैं जो वर्तमान रास के कलाकारों के मार्ग की मुख्य बाधाएँ हैं और इनसे रास को सहज ही उबारा नहीं जा सकता। भक्ति-भाव ने जहाँ रास रंगमंच को अब तक जीवित और जाग्रत रखा वहाँ वह आज उसके सांस्कृतिक विकास में एक बाधा भी है। रासधारी अपने दर्शक वर्ग को असंतुष्ट करके किसी विकास का खतरा नहीं उठा सकते।

ऐसी दशा में उचित यही प्रतीत होता है कि अभी रास के रंगमंच को तो वह जिस रूप में जँमे भी चल रहा है, वैसे ही चलने दिया जाय और स्वयं कोई सस्था रास की इस परंपरा पर कुछ ऐसे रासवारियों के सहयोग से, जो कुछ प्रगतिशील हों, रास की एक मडली खड़ी करे और बड़ी सावधानी से रास के सांस्कृतिक स्वरूप को उभारे। यदि यह परीक्षण सफल हो गया तो वह रासधारियों के लिए एक नया आकर्षण प्रस्तुत करेगा और धीरे-धीरे स्वयं रास-मंच इस परंपरा के साथ अपना समन्वय कर लेगा।

अतः ब्रज कला केंद्र चाहता है कि परीक्षण के रूप में स्वयं पहले एक रासमडली का गठन करे। यह मडली परंपरागत शैली से रास के क्षेत्र में परीक्षण करे और उनके प्रदर्शन करे, परंतु इस योजना के कार्यान्वयन के सबंध में कुछ विचारणीय समस्याएँ और व्यावहारिक कठिनाइयाँ हैं, जैसे :

(१) सबसे कठिन समस्या है रास की भूमिका में उतरने वाली गोपिकाओं की। ब्रज क्षेत्र की बालिकाएँ जो अभिनय और मंगीत का प्रारम्भिक ज्ञान रखती हों और जिनकी मचीय प्रदर्शनों में रुचि हो, स्थायी रूप से रास को व्यवसाय के रूप में ग्रहण करने को तैयार नहीं की जा सकती यद्यपि इस संबंध में काफी यत्न किये गये। जिन बालिकाओं की रास में रुचि थी उन्हें भी उनके माता-पिताओं ने इस कार्य के लिए अनुमति नहीं दी। उनका विचार था कि ऐसा करने से बालिकाओं के विवाह में व्यवधान खड़ा हो सकता है।

(२) कुछ विचारकों का यह भी मत है कि रासमंच पर गोपियों की भूमिका में लड़की उतरनी ही नहीं चाहिए। बंगाल की यात्रा में लड़कें इतनी सफलता से स्त्री पात्रों का अभिनय करती हैं कि उन्हें पहचानना भी कठिन होता है। उच्च प्रशिक्षण द्वारा हमें बालकों को ही बालिकाओं की भूमिका के लिए तैयार करना चाहिए क्योंकि :

(अ) पुरुष जितनी सफलता से और निस्संकोच रूप से नारी की भूमिका कर सकते हैं उतनी सफलता से नारी पुरुष की भूमिका नहीं कर सकती। नारी की भूमिका में भी नारी संकोच और लज्जा के कारण उतनी सफल नहीं हो



पाती जितना कि पुरुष होता है।

(आ) वालिकाओं को रास में रख लेने से हो सकता है कि इस समय काम चल जाय परन्तु कुछ समय बाद बड़ी हो जाने पर वे विवाहित होकर अपना नवीन जीवन आरंभ करने चली जायेंगी और तब उनका सब प्रशिक्षण व्यर्थ हो जायेगा। इस स्थिति में मंच के समक्ष सदैव ही नवीन वालिकाओं को प्रशिक्षित करने की समस्या बनी रहेगी और इससे मंच की कठिनाइयाँ बढ़ेंगी और रास का कलात्मक स्तर ऊँचा नहीं उठ सकेगा।

(इ) स्त्री और पुरुषों को साथ-साथ मंच पर लाने के लिए और मडली में नैतिकता के स्तर की रक्षा के लिए दुहरी आवास व्यवस्था आवश्यक होगी जिसमें व्यय बहुत अधिक होगा, आदि।

(३) रास के पुनर्गठन की मुख्य समस्या यह है कि अब तक रास में छोटे-छोटे बालक काम करते रहे हैं परन्तु इतने छोटे बालकों द्वारा रास को वह कलात्मक स्तर देना संभव नहीं, जिसकी आज अपेक्षा की जाती है। ऐसी दशा में क्या रास में किशोर अवस्था के कलाकारों को रखना ठीक होगा? कुछ विचारकों का मत है कि ऐसा करने से रास में जो एक सहजता व स्वाभाविकता है वह नष्ट हो जायेगी।

(४) रास के नृत्यों का पुनर्गठन किस आधार पर हो यह भी विचारणीय है। रास के नृत्य वैसे कथक नृत्यों के अधिक निकट है, परन्तु रासधारी रास के नृत्यों को कथक से भिन्न और स्वतंत्र मानते हैं। उनकी बात भी ठीक ही प्रतीत होती है, परन्तु राम के इन नृत्यों का शास्त्रीय आधार क्या है और वे किस नृत्य परंपरा के रूप हैं यह स्वयं किसी रासधारी को भी पता नहीं है। रास नृत्यों की किस मुद्रा का वास्तविक अभिप्राय, क्या है यह भी रासधारी आज समझा सकने की स्थिति में नहीं हैं। ऐसी दशा में रास के इन नृत्यों को, जो केवल नृत्याभास रह गये हैं, किस आधार पर पुनर्गठित या विकसित किया जाय?

(५) रास रंगमंच तीन ओर से खुला हो या चारों ओर से।

(६) रास के संगीत पर पिछले कुछ वर्षों में जो लोक-संगीत, उर्दू गजलो तथा पारसी थियेटर का प्रभाव बढ़ गया है वह कहा तक ग्राह्य है?

(७) रास ने अतीत में ब्रज के वाणी साहित्य को जनता के कानों में निरंतर गुंजायमान रखकर उससे उसका संपर्क बनाये रखने में महत्वपूर्ण कार्य किया है परन्तु अब ब्रजभाषा का वातावरण न रहने से तथा सिनेमा के मस्ते और हल्के संगीत के प्रचार से तथा शिक्षा के स्तर के ह्रास के कारण आज ब्रजभाषा का उक्त साहित्य जनता से दूर होता जा रहा है। साधारण स्तर का दर्शक अब इस वाणी-साहित्य के सौष्ठव को हृदयगम करने में कठिनाई अनुभव

करता है। इसी कारण, अधिकांश मडलियो ने चलती लोकधुनों में प्राचीन वाणी साहित्य का उल्था कर दिया है। दो-तीन ही मडलिया अब ऐसी हैं जो साहित्य की परंपरागत रचनाओं को अब भी रास में पहले ही जितना महत्व देती है। अब समस्या यह है कि यदि रास का पुनर्गठन हो तो उसका साहित्यिक स्तर क्या हो? यदि रास की प्राचीन परंपरागत वाणियों को रास का आधार बनाया जाय तो उसका सांस्कृतिक स्तर उभरेगा परंतु वह आजकल के सामान्य दर्शकों को कहा तक ग्राह्य होगा, यह महत्वपूर्ण प्रश्न है। क्या प्रबुद्ध समाज और जनसाधारण वर्ग की दृष्टि से रास के दो रूप खड़े किये जाय?

(८) रास की वेशभूषा में मुसलमानी शासन और राजपूती पहनावे की छाप बहुत उभरी हुई है। वह कृष्णकालीन या प्राचीन वेशभूषा का प्रतिनिधित्व नहीं करती। क्या उसे इसी भांति रहने दिया जाय, अथवा उसमें परिवर्तन अपेक्षित है। यदि परिवर्तन हो तो किस प्रकार का हो?

(९) आजकल माइक का प्रयोग तो रास में रासधारी भी खुलकर करने लगे हैं परंतु विजली ने वर्तमान युग में खुले मंच का जो आकर्षण बढ़ाया है उससे रास अभी भी वंचित है। क्या यह स्थिति ठीक है?

ये सब ऐसी समस्याएं हैं जिनका कदाचित कोई सीधा उत्तर नहीं दिया जा सकता। इन समस्याओं या इन जैसी ही अन्य समस्याओं का वास्तविक हल तो बहुत विचारपूर्वक मंचीय परीक्षणों से ही प्राप्त होगा। इन समस्याओं पर विचारपूर्वक परीक्षण हो और वे परीक्षण फिर प्रदर्शन के रूप में जनता के समक्ष प्रस्तुत किये जाय और उस पर जनमानस की प्रतिक्रिया का भली प्रकार अध्ययन और विश्लेषण करके इस मंच को पुनर्गठित किया जाय यह एक महत्वपूर्ण सांस्कृतिक आवश्यकता है।

परंतु यह एक व्ययसाध्य और श्रमसाध्य कार्य है जिसके साथ भारी कलात्मक साधनों की आवश्यकता होगी। लेकिन कुछ ऐसे भी काम हैं जिन्हें तत्काल करके रास के रूप को सभाला जा सकता है और यह कार्य रासधारी स्वयं थोड़ी विशेष सावधानी और सांस्कृतिक सुरुचि-सपन्नता से कर सकते हैं। ये कार्य निम्न हैं

(१) रास के वर्तमान नृत्यों में यदि पात्र केवल इतना ही ध्यान रखे कि सबके हाथ, पावे, ग्रीवा आदि एकसाथ समवेत रूप में गति लें तो उसका आकर्षण बहुत बढ़ सकता है।

(२) रास में से बेसुरापन तथा बेतालापन दूर हो जाय। इसके लिए रास के पात्रों का अच्छा प्रशिक्षण आवश्यक है जो मडलियों में ही हो सकता है।

(३) रास लीलाओं के शिथिल अंश निकाल कर उन्हें अधिक गतिवान और प्राणवान बना दिया जाय तथा रास के बीच-बीच में हास्य के नाम पर

कोई-कोई पात्र जो भोडापन प्रगट कर देते हैं उसे सुधारा जाय ।

(४) अभिनय और भावाभिव्यक्ति पर अधिक जोर दिया जाय और इस सबध में मोटे-मोटे मित्रात पात्रों को भली प्रकार बता दिए जाय ।

(५) देशभूषा के आकर्षण और उसकी स्वच्छता आदि पर अधिक ध्यान दिया जाय ।

(६) शब्दों और पदों के शुद्ध उच्चारण पर विशेष ध्यान दिया जाय ।

(७) रासलीलाओं में देश-काल की मर्यादा का ध्यान रखा जाय और उसके संवादों को इस दृष्टि में सभाल दिया जाय ।

ये सब ऐसे कार्य हैं जिन्हें गानमडलिया स्वयं कर सकती हैं और इससे रास का आकर्षण काफी अंश में बढ़ सकता है । बीच-बीच में पात्र मंच पर आने में जब देरी करते हैं तब मंच सूना रहता है या समाजी अनावश्यक रूप से कीर्तन या गायन करने लगते हैं । यह क्रम भी बद होना चाहिए क्योंकि इससे कथा की एकसूत्रता टूटती है । चलते कथानक में कीर्तन उचित नहीं लगता ।

ये सब तात्कालिक उपाय हैं जिनमें राम का रूप थोड़ा मंभल सकता है, परंतु मंचीय विधा के रूप में रास की इस प्राचीन परंपरा को बिना क्षति पहुंचाये आज के विकासमान थियेटर के साथ उसे खड़ा करने योग्य बनाना एक व्ययसाध्य, श्रमसाध्य और बुद्धिसाध्य कार्य है । यह तभी पूरा होगा जब कि रंगकर्मी, ब्रज साहित्य के आचार्य, रासधारी समूह और कला के पारंगत सभी मिलकर इस काम में जुटें और भारत की इस प्राचीन परंपरा को जीवित और जाग्रत बनायें । रास का स्तर उठ जाने पर रासधारियों की आंगिक कठिनाई भी अवश्य सुलझेगी और तब रास नये ओज और तेज से पुनः भारतीय रंगमंच पर अपनी महत्वपूर्ण भूमिका का निर्वाह कर सकेगा ।

रास भारत के प्राचीनतम रंगमंचीय अवशेषों में से है । ऐसी दशा में रास का यह कार्य केवल ब्रज क्षेत्र का ही नहीं बरन् यह एक पुनीत राष्ट्रीय मंचीय कला की रक्षा और विकास का अनुष्ठान है जिसमें भारत सरकार, राज्य सरकारें और देश के कलाप्रेमी व श्री-सपन्न वर्ग का पूर्ण सहयोग होना परमावश्यक है ।

□ □ □

## अनुक्रमणिका

अ

अकिया नाट	५८
अकदेव सूरि	५४
अकवर (सम्राट)	२४१
अगरचंद नाहटा	५३
अथर्ववेद	१४७
अनन्य अलि	२०४, २०६
अपभ्रंश काव्यचयी	३६
अब्दुल रहमान	५३
अयुल फजल	६१-६२
अभयराम	२२६
अभिनवगुप्त	१६
अभिनव भारती	३३
अलवेली अलि	२१६
अलि भगवान	२१५
अष्टछाप के वाद्य-मंत्र	२६१

आ

आचार्य वेद	३६, ३६, ४०
आनंदकद चंपू	८०
आनंदधन	१४६
आबू रास	५३
आयने अकवरी	६१
आर० सी० टेम्पल (कैप्टन)	६५
आल्हा	७२

आसकरन १५१, २२५

इ

इलियट ७

उ

उडिया बाबा	१६३
उदयकरन (रासधारी)	६४
उद्धव घमड देवाचार्य	१०२-१०५, ११४
उपदेश रसायन रासक	३४, ६६

ए

एपीग्राफिया इडिका	५०
एफ० सी० ग्राउज	६५, ११३

ऋ

ऋग्वेद ६

क

ककड (डा०)	१२६
क्यामखा रासो	७२
कच्चीपुडी	२७७
कछली रास	७०
कान्हडदे प्रबध	७२
कन्हैयालाल (स्वामी)	२६२, ३५८
कर्पूरमजरी	३४-३५
करपात्रीजी (स्वामी)	१३८
कत्तरल	२२५

कल्याण प्रसाद किशोरी २४०

कल्याणराय १२१

कवीर ७२, ८५

कादर २२५

कालिदास ३६

किशोरीदास (रासधारी, कवि) ११,

२१७, २२५, ३५३-३५५

कुभनदास (अष्टछाप) १०५, १४६

१६६-२००, २०२, २०३, २२५

कुवरपाल स्वामी (रासधारी) २४०,

२४८, २६०, ३५६

कुदन विप्र २२७, २५४

कुडिअट्टम २७७

कुमरपाल रासो ७२

कूवरी (काव्य) २६६

कृपा सखी २२५

कृष्ण कर्णामृतम् ८०

कृष्णचंद गोस्वामी २१७

कृष्णदत्त वाजपेयी १५, ५०

कृष्णदाम (अष्टछाप) २००-२०२,

२२५

कृष्णदाम गोस्वामी (कविराज)

८८, ३६३-३७०

कृष्णदाम, बाबा ६५, ३६४

कृष्णदाम (रासधारी) ३५६

कृष्णप्रिया २२५

कृष्णानंद (रासधारी) २३७, २५८

ख

खुमान रासो ७२

खेमकरन (रासधारी) ६४

ग

ग्वारिया बाबा ३५८

ग्वालणी (कवि) २२६

गग (कवि) २२५

गगाधर २२७

गगावाई (कवयित्री) १४६, २२५

गगोली (रासधारी) ३५७

गर्ग संहिता ७५, ७७, १३४, १४३

गदाधर भट्ट २०२, २१७

गदाधर मिश्र १५१, २२५

गयसुकुम्माल रास ५३

गिरधरदास २२६

गिरधर नंदन (रासधारी) १५२,

२३७

गीत गोविंद ६४, ७४, ७५, ८०,

८१

गुणाकर सूरि ५४

गुरु गोविंद सिंह ६४, ७४, ७५, ८०,

८१

गोकुलचंद २४८, ३५६

गोपालदत्त शर्मा (डा०) ३८२

गोपाल भट्ट गोस्वामी ८८

गोपाल राय १०३

गोवर्धननाथजी की प्राकट्य वार्ता :

१०५

गोविंददास (सेठ) ५८, ३८२

गोविंदलीलामृतम् ३६३-३७०

गोविंदस्वामी (अष्टछाप) १४६,

२००, २०२

गोविंदशरण १४६, २१७

घ

घमडदेव ८६, ८६, ६४-६६, ६८,

१०१, ६०५ ११४, १२०, १२६

घासीराम २४४

च

चंडीदास ८०-८७

चंदवरदाई ७१

चंदसखी : १५१, २०७, २१२, २५३,

२५४, २८२  
चर्चरिका ४१  
चरनदास २२५  
चतुर्भुज (रासधारी) . २२५  
चतुर्भुजदास (अष्टछाप) २००,  
२०२

चतुरानागा १०५  
चाचा हित वृन्दावनदास ५६, ८०,  
८१, १५१, १८३, २०४, २१७,  
२२४, २२६, २८३-२८५, ३०३,  
३५२, ३५३, ३५५, ३५७

चिंतामणि विनायक वैद्य ८

चुन्नीलाल रासधारी ३५६

चुन्नीलाल 'शेष' ३५६

चेतराम धर्मपाल (रासधारी) ३५६

चेतराम स्वामी ३५७

चैतन्य-चरितामृत ८८

चैतन्य महाप्रभु ८०, ८७-८८, ६७,  
१०१, १०५, १३४

छ

छन्दोनुशासन ३६

छिद्दालाल स्वामी २३५

छीत स्वामी (अष्टछाप) १४६,  
२००, २०२

ज

जगतनद (कवि) ११२

जगदीश चद्र माथुर ३८३

जगन्नाथ दास 'भानु' ३६

जन रघुनाथ २२५

जयदेव (कवि) ८०, ८३, ८७,  
१३६

जयमल (नरेश) ३५२

जयरामदेव २३१, २३४

जयसिंह सूरि ६१

जार्ज व्यूहलर ५०

जानकीदास . २३५

जिनदत्त सूरि ३४, ४१, ५३, ६६

जिन पद्म सूरि ६०

जियाराम २२७

जीव गोस्वामी ८४, ८८

जीवदया रास . ६०

जुगरामदास २२५

जैदयाल २२५

जै श्रीकृष्ण (कवि) १०६

ट

टोडरमल (राजा) ११२

त

तत्त्ववेत्ता . २२५

तुलसीदास (गोस्वामी) ७२, १३८,  
२०२

तुलसीदास (बाबा) ७४

तोताराम (रासधारी) २५६, २६४

द

दया सखी २२५, २३५

दशरथ ओझा (डा०) ३३, ३६, ३७,  
४१, ५४-५६, ५६, ६३, ६८-६९,  
१२६-१३०

दशरथ शर्मा (डा०) ५७

द्वगुरुपक ३३, ५१

दानविहारी गोस्वामी (रासधारी)  
१८२, २४८

दामोदर स्वामी (कवि) १५२,  
३५७

दामोदर स्वामी (रासधारी) ११८

दामोदरचद्र (गोस्वामी) २११

दामोदरवर (गोस्वामी) ३५३

दिव्यावदान . ३३

दीनदयाल गुप्त (डा०) : १३१

दी मिरेकिल प्लेज आफ मथुरा ४६

दुनीदास . २२५

दल्हड ५३

देव (कवि) . २२५

देवकीनदन (रासधारी) ३५६

देवीलाल सामर २४३

घ

ध्रुवदास (हित) १०३, ११२, २१७

धोवी (कवि) १४६, २२५

न

नददास (अष्टछाप) ४०, ४६-४७,

७८, १६६, ६७, १६६-२०३, ३७२

नत्थीलाल (पखावजी) २६४

नरसिंह २२७

नरहरिदास १५१, २१७

नल-दमयती रास ६२

नवनीतराय (रासधारी) ३५६

नागरीदास (कवि) १५१, २१५,

२८४, ३५६

नाट्यदर्पण ५१

नाट्यग्रास्र १, ३८, ५६, १३०, ३१६

नानक (गुरु) ८४

नाभावाम ६६

नारायणदत्त शर्मा (डा०) ८६, १०३,

१०५

नारायण फागु ६१, ६२

नारायण भट्ट (गोस्वामी) १०, ८६,

६५-६६, ८६, १०८-११४, १२१,

१२३, १२५-१२६, १५५, २६५-

२६६, ३२०, ३२७, ३२६, ३६४,

३७७

नारायण स्वामी १५१, २२६, २२७

२५४

नार्विन हाइन (डा०) ४६-५१, ५४,

६२

निजमत सिद्धात १०६

निम्बाकर्चार्य . ८६-८७, १०१, १३४

नेमिनाथ फागु ५१

नेमिनाथ भ्रमरगीता ६३

नेमिनाथ रास ४८, ५३

प

पचरात्रि संहिता ५७

पट्टाभिषेक रास ३७

पतजलि ६, ४६

पद्मनाथ (कवि) ७२

पद्माकर (कवि) २२७

पदप्रसंग माला ३५६

परमानन्ददास . ४०, १४६, २००,

२०२, २८४

परमाल रासो ७२

पृथ्वीराज रासो ७१-७२

प्रतापसिंह (ब्रजनिधि कवि) २२५

प्रभुदयाल मीतल (डा०) २१२, २१४

२२३, २२४

प्रह्लाद (कवि) २२७

पार्वनाथ राजगीता . ६३

प्रेमवल्लभ (पखावजी) २६४

प्रेमसखी २१६

प्रेमानन्द (वावा) १७७, १६३,

२३०-२३१

फ

फतेहकृष्ण (रासधारी) ३५६

फतेहराम (रासधारी) १६२-१६४,

३४१, ३५६

फरिश्ता ७

फावर्स २८, ७०-७१

व

वसन्त-प्रवध ३५३, ३५६

वसंत-विलास फागु ६१-६२  
 ब्रह्मपुराण ८, ६४, ७५, ७६  
 ब्रह्मवैवर्तपुराण ७४-७७, ७९-८१  
 ११८, १४२-१४३  
 ब्रजकला केन्द्र १६२, १६४, ३८३,  
 ३८५  
 ब्रजदास (रासधारी) ३५६  
 ब्रजवस्तु वर्णन १६२  
 ब्रजवामीदास १५१, १६५, २२६,  
 २८२, २९६ /  
 ब्रजविलास ५७, १६६, २८२-२८४  
 २९६, ३०२  
 ब्रज साहित्य मंडल ३८०  
 बालगोपाल स्तुति ८०  
 बाणभट्ट . १६, ६७  
 बालकृष्ण तुलाराम (रासधारी)  
 ३५६-३५७  
 बालकृष्ण नायक २२६  
 बालकृष्ण स्वामी २१३  
 बिहारिनदास १५१, २१७  
 बावरी सखी (तुलाराम रासधारी)  
 ३५६-३५७  
 वीमलदेव रासो ३६-७१-७२  
 बुद्धिरास ६६  
 बैनी (कवि) २२५  
 भ  
 भक्तगाथा २५३  
 भक्तनामावली ११२  
 भक्तमाल ६६, ११२, २७६  
 भक्तराम २२५  
 भगवत रसिक १५१, २०७  
 भरत (मुनि) १-३, ३२, ४१, ४५,  
 ५८, १३०, २६७, ३१६  
 भरतेश्वर बाहुवली धीर रास : ५३

भरतेश्वर रास ५३  
 भ्रमरगीत ६३  
 भागवत (पुराण) ४५, ७७-८३,  
 ११८, १३१, १३६, १४८, ३४३  
 भाण्डारकर (डा०) ७  
 भारतभूषण गोस्वामी (रासधारी)  
 ३५६  
 भारतीय साधना और साहित्य १२  
 भारतेन्दु हरिश्चन्द्र २२६, २२८  
 भावप्रकाश ५१  
 भिक्की (रासधारी) ३५६  
 भोज २३  
 म  
 मक्खन (पखावजी) २६३  
 मच्छुकदेव २२  
 मणिमखैल २२  
 मतिराम २२५  
 मदन मोहन २२७  
 मदनलाल २६४  
 मधुअली २२५  
 मधुसूदन २२५  
 मनीराम मिश्र २२५  
 मनुस्मृति ८  
 महारास २२५  
 महाराजा सुजानसिंह जी रासो ७२  
 महीराज ६२  
 माखनचोर २३६-२३७  
 माणिक्य प्रस्तारिका ६६  
 माधवेन्द्रपुरी ८७, ९७, १०५  
 माधुरीदास (कवि) १५१, २११,  
 २२७  
 माधोदास २२५  
 मिहिरदास २२५  
 मीराबाई २८६, २०१, २०२



मुकुट सप्तमी ६६  
 मुञ्जीराम शर्मा (डा०) . १२  
 मेघध्याम (रासधारी) १८६, २३७-  
 २४०, २४६, २५३-२५५, २५७,  
 २६०, ३५६  
 मोहनदास . ३५२, ३५३, ३५७  
 य  
 यदुव्य . २२७  
 यशोधर : १६  
 र  
 रंगीलाल . २२७  
 रघुनाथदास गोस्वामी ८८  
 रणधीर . २२५  
 रत्नप्रभा ३८२  
 रत्नाकर (कवि) २२६, २२६  
 रत्नावली नाटिका ३६  
 रतनरासो ७२  
 रम्यानि २२५  
 रसिक अनन्य परिचावली ३५२  
 रसिक गोविन्द २२६  
 रसिक विहारी २२५  
 रहीम, २२५, २२६  
 राउ जैतसीरो रामो ७२  
 राग रत्नाकर ५७  
 राजगोखर ३४  
 राधाकृष्ण (रासधारी) ६१, ६३,  
 ६६, १०६, १२६, २३६  
 राधिकोपनिषद् १४२  
 रामचद्र (रासधारी) २४८, २५६  
 रामचद्र शुक्ल (आचार्य) २२४  
 रामदास १४६  
 रामदेव (पखावजी) २६३  
 रामदेव शर्मा (रासधारी) २४८  
 रामधन स्वामी २६२, ३५७, ३५८

रामप्रसाद शर्मा (रासधारी) ३५६  
 रामराय (कवि) १२१, २१७  
 रामस्वरूप (रामधारी) १६०-  
 १६३, २७६, ३५६  
 रासमाला २८, ७१  
 रासपचाध्यायी ७८  
 रामविधि ५४  
 रास सर्वस्व ६१, ६३, ६६, १०६  
 १०६, १२१  
 रिपुदमन रास ३४, ३६  
 रिपुदारण रास ५७  
 रूप गोस्वामी ११, ८८  
 रूपलाल (रामधारी) . ३५६  
 रूपलाल (हित) १५१, २०७, २१६,  
 ३५७  
 रूपरसिक १४६, २१७, २२४  
 रैवतगिरि रास ५३  
 ल  
 लछमनदाम २२६  
 लछमन स्वामी (रामधारी) ४२  
 २४८, २६२, २७६, ३५७, ३५८  
 लछीराम (कवि) २२५  
 लाडिलीशरण (रासधारी) ३५७,  
 ३८२  
 ललित किशोरी १५१, २२६, २२८  
 २२६, २५६, २५८, २८४  
 ललित माधुरी २२६  
 ललिताचरण गोस्वामी १६५  
 व  
 व्यास वाणी १५०, १५१  
 वशीअलि १५१, २१६  
 वशीलाल (स्वागिया) ६५  
 वशो विलास रास ६८  
 वज्रसेन सूरि ५३

वत्सभ नर्तक १११, ११४, १२१,  
२४१, २४३, ३७७

वत्सभरसिक . १५१, १७२-१७३,  
२१७

वत्सभाचार्य (आचार्य) ८७, ६३-  
१०१, १०६, ११३, १२२, १३१,  
१३४, ३२७

वृन्दावनदेव १४६, २१७, २२४

वस्तुपाल . ७२

वायु पुराण ८

वात्मीकि रामायण ६

वानुदेवशरण अग्रवाल (डा०) २

१५, १७, ३८-३९, ६८, ७१

वानुदेव शास्त्री . ६४

वासुपूज्य मनोरम फागु . ६३

विक्रमोर्वशीय ३६

विजय सखी १५१

विजयनेन सूरि ५३

विजयेन्दु स्नातक (डा०) ६५, १०६,  
१३०-१३१, १३७

विट्ठलनाथ गोस्वामी ६५, ८८, १००

विट्ठलविपुल ४६, २१७, २२४

विद्यापति ८०

विरह देमाउरी फागु ६२

वित्त्वमगल ८०

विष्णुदास १४६

विष्णुपुराण ७५-७६, ७६

विहारी (कवि) : २२५

वीग विरहमन राम ५३

वेदगाय (रासधारी) . ३५६

श

व्यामजी (व्याम सखी) १६३

व्याम परमार (डा०) . ३४

व्याममुन्दर दास ७२

शम्भुकार . ५२

शब्दार्थ चिन्तामणि कोष १६

शाङ्गदेव २१

शाण्डिल्य ऋषि १३६

शारदातनय ३३, ३८, ५१, ५२

शालिभद्र ५३

शिल्पादिकारम् २२

शिवराम २२६

शोभाराम (रासधारी) ३५६

श्रावक रासविधि ५४

श्री घनव्याम (रासधारी) ३५६

श्रीधर स्वामी १३६

श्रीभट्ट १४६, २०२

श्रीराम शर्मा (रासधारी) २४८

स

स्कन्दपुराण १३६

सगीतरत्नाकर २३

सदेश रासक २३, ५४

सत्यनारायण (कविरत्न) २२८

सनातन गोस्वामी ८८

सप्तक्षेत्री रास ३४, ५४, ७१

सनातन गोस्वामी ८८

समयकल्प भाई चडपई ३७

समरा रासो ३७, ५४, ७६

सरसदास (कवि) १५१, २१७

सागीत एक लोकनाट्य परंपरा .

६६

सामरहस्योपनिषद् १४२

साहित्य दर्पण ५१

सिकंदर लोदी ६८

सिद्धांत प्रदीप २३

सिरधूलि भद्र फागु ६०-६१

सुन्दर वैद्य २३७

सुखानंद २२५, २२७

सुमतिगण ५३

सुरलपान (रासधारी) ३५२

सूरदास (अष्टछाप) ४०, ७२, ८१

८८, १३६, १४४, १६४, १६६,

२०२-२०३, २२५, २७२-२७३

२८४-२८५, २६८-२६९, ३०५

सूरदास मदन मोहन १४६, २०२

सेवक २०२, २२६

सोमनाथ गुप्त (डा०) ५४-५६, ५८

सोहनलाल २६३

ह

हजारी प्रसाद द्विवेदी (आचार्य)

३६, १६०-१६१

हठीजी (कवि) २२६

हम्मीर रासो ७२

हरद्वारीलाल (रासधारी) २३१,

२५८, ३५८

हरिगोविन्द स्वामी (रासधारी)

१६३, २३१, २४८, ३५६

हरिदास (स्वामी) ८६, ६४, ६६,

६८, १०१, १०६, १११-११४, १२१,

१२५, १३४, १५०, २०२-२०४,

२३५, २७२, २७६ ३४५, ३७७

हरिदास तुलाधार (रासधारी)

३५२

हरिनाथ (रासधारी) . ३५३

हरिवावा . १६३, २३१

हरिराम व्यास : ८६, ६६, १०८,

१२५, १५०, २०४-२०६, २२४,

२८४ ३४४

हरिराय (गोस्वामी) . २२५

हरिरूप चरित्रवेली ३५७

हरिवल्लभ (स्वामी) २६२, ३५८

हरिविश्वपुराण ५, ७, ६-१०, १३-

१४, १७, २२, २४-३०, ४६, ७१

७४-७६, -२६१, ३७०

हरिविलास . २२७

हरिव्यासदेव (हरिप्रिया) . १४६,

२०७

हवीव तनवीर २७६-२७७

हर्षचरित . ६६, ६८

हित हरिवंश (आचार्य) ८६, ६४,

६७, १०६-१०८, ११८, ११९,

१२१, १२३, १२५, १३२, १३४,

१५०, १५१, १५५, २०२, २०३,

२७२, ३२०, ३२७, ३५२

हेमचन्द्र ३६, ५२

ज्ञ

ज्ञानगीता ६३







## रामनारायण अग्रवाल

जन्म चित्रम मवत् १८८० मे मथुरा के एक मध्य-वर्गीय वैश्य परिवार में। मथुरा में ही प्राथमिक शिक्षा-दीक्षा में बाद संपूर्ण रूप में 'ब्रजभूमि रमनरथ और ब्रज-संस्कृति'—विशेष रूप में 'रामलीला' और 'रामलीला' के लिए समर्पित।

'मथुरा हिन्दी-साहित्य परिषद्' तथा 'ब्रज-साहित्य मण्डल' में मातृ सचिव रूप में मदद होने के साथ ही आत्मनिर्वाणी दिल्ली में भी संबद्ध रहे। दिल्ली निज 'ब्रज कला केन्द्र' के मध्यापक। तथा संगीत, 'बाल-वृत्त' तथा 'ब्रजभाषा' पत्र-पत्रिकाओं का संपादन भी किया।

### रचनाएँ :

० ब्रजभूमि की रहस्यियाँ, सूरदास (नाटक)  
० कौबरी (ब्रजभाषा प्रदर्शनार्थ), ० संगीत : एक लोकनाट्य परंपरा (शोध-समीक्षा), ० राजा महेंद्र प्रताप अभिनन्दन पद्य (संपादन), ० ब्रज और ब्रज यात्रा (संपादन), रामलीला : एक परिचय (संपादन)।